BIANCO E NERO

ANNO II • N. 10 • 31 OTTOBRE 1938-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Documentari di propaganda

I primi film realizzati dai fratelli Lumière erano dei documentari. E sono ancora molto belli, benchè abbiano passato la quarantina. Se li confrontate coi film drammatici fatti in seguito, vedrete quanto questi appaiono ridicoli con la loro artificiosità e i grandi gesti convenzionali dei loro attori. Malgrado questa povera teatralità, in quel periodo il dramma filmato era molto importante. E questa importanza, basata su una tale ignoranza del « mezzo », ha rischiato di uccidere il cinema. Le grandi possibilità del documentario furono per lungo tempo ignorate. Fortunatamente, le « attualità » apparvero abbastanza presto. Le « attualità » rappresentarono il « documentario » durante gli anni di evoluzione del film. Si potrebbe dire che esse rappresentavano addirittura il cinema. Tranne che nella commedia, il cinema non era ancora utilizzato come mezzo d'espressione. Attori di teatro, scenografia di teatro, soggetti per teatro sembravano seriamente ancorati al film drammatico: la vita e la realtà erano completamente escluse.

I film erano così scadenti — bisogna riconoscerlo — che qualunque mezzo pubblicitario veniva allora escogitato per salvare dalla rovina la nascente industria. A questo scopo si inventarono i divi. Ma i divi erano ben lontani dal migliorare la qualità del film...

Quanto alle attualità, esse non trattavano che avvenimenti eccezionali; così, di volta in volta, si potevano vedere Presidenti inaugurare esposizioni o Regnanti passare in rivista i loro eserciti. Il cilindro, o l'uniforme, erano di rigore. Gli episodi veramente drammatici erano d'una rarità scoraggiante...

La rinascita del documentario si iniziò soltanto col *Nanouk* di Flaherty. Il primo negativo di questo fu distrutto dal fuoco. Ma Flaherty ricominciò il film e, in virtù della sua perseveranza, questo capolavoro non fu perduto. Rivedendolo oggi il film appare ancora molto bello, migliore di quelli dei fratelli Lumière.

Dopo *Nanouck* Flaherty realizza *Moana*, Schoedsack e Cooper realizzano *Grass* poi *Chang* e Poirier *La Croisière Noire*. Il documentario è

divenuto un genere. E questi capolavori hanno un posto importante nel cinema, quasi sullo stesso piano delle commedie.

Se le attualità non si occupavano che di avvenimenti mondani, il documentario si limitava a mostrare paesi lontani, o più modestamente a sfruttare il pittoresco da cartolina illustrata dei luoghi cari ai turisti. Apparivano in abbondanza mulini abbandonati e campanili rustici.

Molti fra noi pensavano, tuttavia, che, senza cercare lontano, si potevano fare documentari molto più interessanti e appassionanti, che non la visione delle cerimonie ufficiali e della vita degli esquimesi o dei maori. Noi sentivamo che nella vita e nel lavoro che ci circondava v'erano elementi di un valore drammatico straordinario. Fu così che io realizzai *Rien que les heures* che tentava di mostrare ventiquattr'ore di vita di una città. Quasi contemporaneamente, in Russia Dziga Vertoff realizzava *Camera-oeil;* e, poco dopo, a Berlino, Ruttmann dava la *Symphonie d'une grande ville.* Questi tre film si può dire che abbiano segnato la nascita del documentario, così come appare oggi.

Ma se, da un lato, la censura non era molto tenera verso questi film, che essa trovava troppo tendenziosi, i produttori, d'altro canto, malgrado le favorevoli accoglienze del pubblico, si chiedevano come avrebbero potuto continuare a fare della pubblicità senza divi. Il film documentario venne così nuovamente trascurato per qualche anno e il film drammatico, fortemente influenzato da esso, lentamente si perfezionava.

L'avvento del sonoro minacciava di interrompere l'evoluzione del film drammatico, facendolo ricadere negli artigli del teatro. Alcuni esperimenti di documentario sonoro come *La Melodie du Monde* (Ruttmann) e *Le Pays du Scalf* (Navrin) non riuscivano a rialzare le sorti del documentario.

Fu allora che John Grierson, con la protezione di Sir Stephen Tallents, riuscì, a Londra, a utilizzare in maniera definitiva il documentario per la propaganda. La stessa parola « documentario », così tediosa, si rivelò preziosa all'occasione, poichè sembrava tranquillizzare i personaggi ufficiali che diffidavano dell'idea « film ».

La storia della scuola inglese del documentario è un interessante capitolo nella storia del cinema. Flaherty dapprima, ed io in seguito, dovevamo esserne parte attiva. In mezzo all'assoluta mancanza d'immaginazione regnante negli studios inglesi, una nuova generazione di realizzatori è nata: Rotha, Elton, Wright, Watt, per non citare che i quattro più importanti. Essi provavano, non fosse che per l'ingegnoso uso del sonoro, che il documentario si trovava, dal punto di vista del-

l'invenzione tecnica, alla base stessa dell'evoluzione del cinema in generale. Ma l'uso del sonoro non doveva essere il solo apporto del documentario. Per merito suo, il film stava per raggiungere, finalmente, dal punto di vista sociale, una importanza di primissimo ordine.

In questi film, realizzati a Londra, i problemi riflettenti l'industria, l'educazione, la salute, l'igiene, il nutrimento, il traffico, il lavoro, l'abitazione, le comunicazioni furono trattati per la prima volta nel cinema, con precisione e coraggio. Il risultato è stato una serie di film, unica negli annali della produzione mondiale.

E si può dire che il documentario romanzato dell'inizio venne rimpiazzato da una seconda categoria di film che si potrebbe definire « documentario puro ».

Nel frattempo, le attualità giungevano a sorpassare i limiti della distribuzione corrente. In virtù del loro valore e dell'interesse che suscitavano, (senza stanziamento pubblicitario eccezionale), il loro ambito si ampliò. Non solo, ma, di fronte alle semplici cronache dell'inizio, si perfezionavano vere riviste, col loro proprio stile: *Fitzpatrick Travelogues, Gaumont British Magazine, Atlantic Films, Crime ne paie pas, March of Time.*

Accanto al documentario puro, al documentario romanzato e alle attualità, una quarta forma di documentario si è affermata: « il film educativo ». In questo dominio pedagoghi lottarono, per anni, contro l'ignoranza e la lentezza dei governi, che soltanto in questi ultimi tempi hanno cominciato a rendersi conto dell'importanza del film nella scuola.

* * *

Dopo questo breve riassunto dello sviluppo del documentario nelle sue diverse forme, è interessante aggiungere qualche considerazione economica: una pellicola di documentario sonoro corrente costa, in Inghilterra, circa 30 a 60.000 franchi. Una pellicola di film commerciale vale dai 100 ai 300 franchi. Il distacco fra queste cifre può dare l'idea dell'ingegnosità necessaria ai produttori di documentari (per i quali utilizzavano materie prime del medesimo costo), per farli apparire sullo stesso programma, vicino ai film, pur avendo un così forte dislivello finanziario. Alcuni pionieri, come Jean Painlevé in Francia e Bruce Woolfs in Inghilterra, ebbero molto a soffrirne.

D'altra parte si potrebbe credere che una produzione così a buon mercato dovesse necessariamente portare grossi benefici. Ma non è

così. Per i film a corto metraggio i distributori pagano somme così minime che solo eccezionalmente tali film costituiscono grandi successi commerciali.

Se si considera la mostruosità del programma a doppio spettacolo, si può sperare che in un prossimo avvenire le organizzazioni avranno il buon senso di adottare generalmente il programma ideale, che sarebbe: attualità, disegno animato, documentario, film e commedia a corto metraggio.

La rinascita del documentario puro ha dato luogo, a Londra, a una campagna per l'incoraggiamento e la protezione del film a corto metraggio. Speriamo che essa abbia buon esito.

Auguriamo anche che la parola « documentario », che dà un senso di uniformità e di tedio, sia al più presto sostituita con altra che meglio definisca questi che, fra i film, sono i più attuali, i più vivi, i più veri.

* * *

Se si considera l'appoggio dato dal Governo italiano a delle grandi produzioni quali *Scipione l'Africano* e *Condottieri*, ci si domanda — a parte le possibilità date a un'importante industria del Paese che deve rifiorire — quale vera propaganda potrà ricavarne.

Il film storico si ispira più al poema epico che al romanzo. L'esaltazione dell'ideale politico può costituire una ragione sufficiente per un così considerevole sforzo, soprattutto pensando alle difficoltà economiche dell'ora attuale? La risposta è « sì » quando si tratta del pubblico nazionale o di quello di Paesi governati con gli stessi principî. La risposta è « no » se questi film vengono proiettati in Paesi democratici come la Gran Bretagna, la Francia, o gli Stati Uniti.

Nel campo della propaganda, l'idea di predicare a dei convertiti mi sembra per lo meno vana. È possibile che tali film ottengano — in Paesi come la Germania o il Giappone, aventi un regime simile a quello italiano — un rendimento molto più elevato che altri film meno ambiziosi e più attuali? Francamente, non lo credo.

Anzitutto, il film è un mezzo d'espressione così attuale che utilizzarlo per rievocare il passato significa perdere, in genere, le sue qualità più rilevanti. I grandi paesaggi, i vecchi castelli, quando appaiono sullo schermo sono molto più vicini a noi della scena storica che vi si svolge. Un volto d'attore nel film ci è familiare, ogni grano della sua pelle è visibile in primo piano. Noi lo conosciamo, infine, e s'egli porta la

toga romana o il costume medioevale, la sua apparenza diviene in un certo senso incongrua. Se, andando una sera ad assistere allo spettacolo all'Arena di Verona, si osserva la folla con la sua vitalità esuberante, si comprende ciò che doveva essere una folla romana meglio che dalle ricostruzioni cinematografiche di masse, da *Ben-Hur* fino a *Scipione*.

Gli Americani l'hanno ben compreso e, grazie a Dio, le *Avventure di Marco Polo* e *Maria Antonietta* restano, nel cinema americano, errori eccezionali. Ciò che costituisce la forza di Hollywood è la realtà che vive nella maggior parte dei suoi film. Dirò di più: vi sono maggiori elementi di propaganda in un semplice racconto americano, nell'eroismo un po' ingenuo che vi appare, che in una qualsiasi epopea... La ragione di ciò va ricercata nel fatto che questi film, per la loro « realtà », fanno conoscere all'estero il popolo americano. E la conoscenza è la prima tappa verso la simpatia.

Certo, la preoccupazione esagerata della propaganda ha fatto il più grave torto all'industria cinematografica sovietica. Eppure negli studios di Mosca v'erano uomini di cinematografo come Eisenstein e Pudovchine, i cui meriti sembrava dovessero ben difendere i compiti più ardui...

Si dirà che la propaganda italiana, meno appariscente nelle ricostruzioni storiche filmate, è più vicina allo spirito attuale in Italia che una ricerca di rapporti più realistici. Si aggiungerà che la scelta di questi soggetti epici è nella tradizione stessa del film italiano. Inevitabilmente si citerà *Quo Vadis?* e non si mancherà d'invocare la preferenza del pubblico italiano per i grandi spettacoli. Si parlerà di feste tradizionali, di messe in scena d'opere famose, ecc.

Ciò non toglie che l'esperimento potrebbe essere interessante: per uno dei cinque o sei film storici, affidati a registi provati e conosciuti, che gli studios di Roma possono produrre in un anno, si potrebbero realizzare almeno dodici film a corto metraggio, che offrirebbero ai giovani registi la possibilità di lavorare e di affermarsi, e apporterebbero sangue nuovo al cinema italiano...

Essi costituirebbero dei film attraverso i quali sarebbe possibile far conoscere il popolo italiano, la sua vita, il suo lavoro: che farebbero amare tale popolo perchè, mostrandolo così com'è, dimostrerebbero, anche agli avversari, che, nella sua realtà presente, esso resta nella grande tradizione della sua storia.

ALBERTO CAVALCANTI

Il figlio del mare

Parte prima

1

Un ragazzo a mezzo busto visto di dietro che disegna su di un muro una barca a vela. Poi le reti lungo lo stesso muro e subito la calle della vecchia città di pescatori con biancheria che asciuga al sole come gran pavesi e lenzuola che si agitano al vento come vele.

Altri ragazzetti dalla riva di un canale che giuocano con rozze barche poi uomini che aggiustano un timone sulla riva dello stesso canale e altri visti di seguito che preparano remi, che aggiustano vele, che ridipingono angeli volanti sulla prua d'una barca.

Altri ragazzetti come topi che passano da un veliero all'altro, poi si spogliano e si buttano a nuotare, le teste viste nel nuoto rasente all'acqua e poi scompaiono come pesci, per riemergere dopo.

2

Scena di pesca a bordo del veliero del capitano Paolo Gamba, in alto mare, con mare agitato e minaccia di tempesta, si pesca di traverso. Si stanno ritirando le reti: tutti lavorano, Paolo Gamba, suo figlio Mario non ancora ventenne, e gli altri due marinai di bordo, Toni e Bruno, sulla trentina. Le reti emergono dalle acque in tumulto con qualche raro pesce, emerge l'ultimo lembo, tutti fanno una grande fatica.

Con questo scritto di G. Comisso « Bianco e Nero » *inizia la pubblicazione di una serie di soggetti dovuti ai migliori letterati italiani. Siamo sicuri che ciò servirà a dimostrare documentatamente quanto ingiuste siano le lagnanze dei produttori sulla mancanza di soggetti. I diritti di riduzione sono riservati all'autore. L'autore non pensa di aver composto uno scenario definitivo, ma un abbozzo di scenario suscettibile di tagli e di ulteriori sviluppi.*

Toni — Adesso c'è il buono.

Paolo — Forza e presto chè poi andiamo subito a casa.

Emerge anche l'ultima parte, non vi sono che alghe. Delusione, avvilimento.

Paolo — Niente, appena qualche chilo di pesce.

Mario (lasciando la manovra delle vele) — Padre, buttiamo ancora le reti.

Paolo — È inutile insistere, questo mare ci odia e vuole la nostra morte.

Mario — Proviamo, padre, volete ritornare con quella roba là che non vale niente, cosa dirà mia madre?

Paolo — Il tempo si rompe, guarda là (indica grosse nubi) pensiamo alla pelle, sù presto terzaruoli alla randa, io vado al timone.

Mutamento di manovra da traverso, viene terzaruolata la randa, il veliero si drizza, vira, prende il vento e viene messo sulla rotta del ritorno. Intanto la tempesta si scatena con rapido crescendo. Il capitano colla barra del timone stretta tra le sue braccia, rivolge la testa indietro verso il tempo che si prepara a poppa, sul suo volto un sorriso, misto a implorazione, dentatura chiusa. Mare animosissimo; spuma sopra al bordo. Il vento toglie alle onde un pulviscolo come nevischio. Due bottiglie ribaltate ruzzolano sulla tolda in continua altalena. Mario e gli altri a prua guardano verso terra, poi guardano le vele, gli alberi, le funi e più lungamente davanti a loro dove dovrebbe spuntare terra.

Paolo — Non si vede niente.

Toni — Niente capitano.

Paolo — Tenetevi pronti ai miei comandi perchè il vento rinforza.

Tutti si aggiustano nel vestito per essere coperti e liberi.

Paolo — La rotta è giusta, ora si dovrebbe vedere il campanile del Duomo.

Bruno — Niente.

Paolo — Andate alla malora, siete in sei occhi e non vedete un accidente.

Mario (si arrampica su di una sartia e grida) — Il faro. Giuro che vedo il faro.

Paolo — Va bene, allora ho sbagliato di poco.

La barra del timone gli sussulta sotto al braccio.

Paolo — Siamo a cinque miglia da terra, ma adesso il tempo ci gira da prua.

Un'onda scavalca il bordo, passa sulla tolda esce dall'altra parte. Le voci nel tumulto del vento e delle onde:

PAOLO — Allentate le funi del maestro.

Tutti si precipitano ad eseguire l'ordine tra l'acqua che invade la tolda.

TONI: — Capitano ammainiamo?

PAOLO — No, si può resistere ancora, terzaruoli ancora due braccia.

Eseguiscono. Scende la notte con lampi e pioggia, si vedono gli uomini come saltimbanchi a lottare col vento e col mare al chiarore dei lampi, la lotta è accanita e disperata, il capitano resiste sempre, fuso con la barra del timone tra le braccia. Gli altri sono dominati dalla rabbia contro gli elementi che non vogliono ubbidire alla loro forza. La lotta raggiunge un massimo, colla caduta dell'albero maestro e il grido del capitano:

— Giù l'ancora.

3

Dalla punta della diga del porto della vecchia città, le barche a vela che partono e ritornano, senso delle vele simili ad ali di colombe. Nella moltitudine delle barche una viene individuata. Porta dipinta sulla vela una gamba. L'equipaggio visto da bordo. La barca ritorna dalla pesca. Al timone il padrone: Paolo Gamba, avvilito; il giovane figlio: Mario a prua guarda intensamente i campanili e le case della città che s'avvicina, gli altri due uomini anziani e sfiniti fumano rannicchiati contro bordo. Un cagnolino è con loro.

Dalla cella campanaria del campanile più alto un vecchio guarda verso la diga dove le barche passano nel ritorno, poi si rivolge ad un ragazzo:

— Va ad avvertire la moglie di Paolo Gamba che sono qui che arrivano.

Il ragazzo di corsa giù per le scale del campanile, di corsa svolta da una calle in un'altra, entra in una casa e grida:

— Sono qui che arrivano.

Una cucina col focolare spento, una donna che si scuote al grido, prende in braccio un bambino, per mano un altro e scende. Passa agitata da una calle ad un'altra arriva sul canale. La barca che ammaina le vele, vengono tolti gli alberi passa sotto il ponte, entra nel canale, la donna saluta con la mano, la barca rasenta la riva.

La voce di PAOLO — Male.

La donna e i bambini seguono la barca che attracca alla pescheria. Mario spicca il salto, lega la fune. Paolo scende, dà la mano alla sua donna, gli altri scaricano le poche casse di pesce. Un sensale s'avvicina a Paolo, gli parla ad un orecchio facendogli una misera offerta, il volto di Paolo che si rattrista. E si rifiuta di vendere. Rimane Paolo con la moglie e i figli accanto alle casse, nessuno viene a vedere.

LA DONNA — È da ieri a sera che non si mangia, vendili per quello che ti danno.

PAOLO — Vuoi che mi faccia assassinare? Abbiamo lavorato come cani tutta la notte. Il mare deve essere stregato: non si piglia più nulla.

I sensali passano vicino, degnano appena uno sguardo alla poca roba. Mario vibra nel suo volto impaziente e poco maturo. Tutti si sono seduti accanto alle casse, la donna cerca di disporre alla meglio il poco pesce. La pescheria si svuota, rimangono soli. Una donna compera una parte, se ne vanno a casa, mangeranno loro quello che rimane.

4

Paolo cammina con un altro uomo lungo al mare. Dialogo, sempre camminando.

PAOLO — Io vi dico che non so dove si vada a finire. Si rischia la vita, ci si fa scannare dal lavoro e bisogna morire di fame.

L'UOMO: — Ma caro capitano Gamba, la cosa è spiegabile. Voi sapete meglio di me che i pesci vivono dell'erba che sta in fondo al mare, ora con tutti questi piroscafi che avvelenano di nafta le acque, che erba volete che cresca? I pesci se ne vanno via in cerca di altri pascoli.

PAOLO — Lo so, tutto il pesce se ne è andato verso le isole della Dalmazia, in zone profonde e bisognerebbe poter mettere il motore alla barca, avere denari, poter organizzarci. Ah, Madonna Santissima e i figli che ho da mantenere. Qui bisogna mutare mestiere.

L'UOMO — Oh, adesso avete detto una cosa giusta: bisogna mutare mestiere. E se volete, io posso aiutarvi.

PAOLO — In che modo?

L'UOMO — Il modo c'è, capitano Gamba. Ma mi occorre la vostra parola: che non ne parlate a nessuno.

PAOLO — Ve la dò davanti a Dio.

L'UOMO — Io posso aiutarvi: avrei certa roba, un fondo di magazzino, berretti, vestiti, roba che qui non va più, ma per gli slavi è una manna del cielo. Vi sentite capitan Gamba di imbarcarla e di venderla tra le isole e la costa senza farvela sequestrare dalla Finanza?

PAOLO — Di contrabbando?

L'UOMO — Sì, è una cosa da nulla. Ci mettiamo d'accordo su un prezzo minimo, tutto il guadagno in più è vostro. Si tratta che un vestito io ve lo dò per venti lire e là ne pigliate cinquanta.

PAOLO — Si può provare. Io conosco quelle isole e so per dove passare.

L'UOMO — Allora domani a sera si carica e dopo si parte.

PAOLO — Va bene.

5

Carattere di Mario: Mario è un vero figlio del mare, ed egli non può concepire altra vita che sul mare, in agguato alle mute dei pesci che affiorano dal fondo col sorgere della luce. Il suo corpo è già maturo, temprato dai venti e dalle onde, ma la sua anima è ancora infantile. Tuttavia essa è capace di ardimento e guidata dall'istinto segue le idee giuste. Come il mare ora in bonaccia ora sconvolto dai venti, egli passa dalla sicurezza estrema, all'abbandono, a rabbie, a scatti violenti e al pianto.

Nella casa di Paolo, Mario apre i cassetti dove teneva il suo vestito da festa e non lo trova, cerca le sue scarpe nuove e non le trova, si fa nervoso, grida:

— Mamma, dove è il mio vestito nuovo, dove sono le mie scarpe gialle?

Entra sua madre:

— Le tue scarpe? Il tuo vestito? Non si aveva denari, li ho venduti.

— Venduti? Le mie scarpe? Il mio vestito nuovo?

Volto di Mario che si rattrista, mani che tremano, poi scatta violento:

— E adesso cosa mi metto?

Scaraventa a terra i cassetti, pesta sotto ai piedi la roba straccia che c'è dentro, piglia una brocca la scaglia contro alla parete, urla:

— Maledizione, maledizione, si vuole la mia morte!

Sua madre fugge, egli si butta sul letto a piangere come un bambino, poi di scatto si leva, esce. Rasenta le case delle calli. Sosta dove una di queste sfocia nel grande corso. È l'ora della passeggiata. Giova-

notti, ragazzi come lui tutti vestiti a nuovo camminano in compagnia o dietro alle ragazze belle e chiassose. Egli guarda e avvilito non osa proseguire. Fa un passo avanti si nasconde dietro ad una colonna. Alcuni coetanei lo scorgono, gli battono la mano sulla spalla, essi sono vestiti bene, lo guardano, lo scherniscono:

— Cosa fai qui?

— Non vieni a passeggiare?

— Sembri un cane rognoso.

— Guarda le mie scarpe con la mascheretta.

— Le tue ti sono strette?

— E il vestito te lo han mangiato i topi?

— Povero Mario, chi vuoi che ti guardi, guarda noi che maffia.

Gli ridono in faccia tutti insieme.

Mario non si trattiene, si scaglia contro di loro e a pugni li fa scappare. Poi ritorna alle calli deserte, ma attratto dal pensiero alle ragazze che ha visto ritorna al corso e ancora dietro ad una colonna guarda chi passa, con l'attesa di vedere quella che egli ama: Luisa. Luisa presa per braccio a altre ragazze appare, primo istinto di Mario è di nascondersi, poi si fa animo esce dal portico, va in mezzo alla folla, segue le ragazze, si fa vicino chiama:

— Luisa.

Luisa si volta, lo vede, gli osserva le scarpe rotte, gli fa una smorfia e un gesto colla spalla di non saper che farsene di lui. Egli si slancia verso di lei; minaccioso, la scioglie dalle altre, la prende per un braccio, la trascina in una calle vicina, e tenendola prigioniera tra le sue braccia affrontate contro al muro le dice:

MARIO — Sono arrivato stamattina.

LUISA — Lo vedo.

MARIO — Vieni con me.

LUISA — Con te? Se fossi matta, ma non ti sei guardato allo specchio, guarda che muso hai. Io non so che farmene di te.

MARIO — Come parli?

LUISA — Lasciami, puzzi di pesce.

MARIO — Devi venire con me.

LUISA — Se ti cambi di scarpe. Non vedi che puoi fare il mendicante con quel vestito?

MARIO (lascia cadere le braccia) — Va via, ah, non mi vuoi più perchè non sono elegante come gli altri.

Luisa — Si sa bene. Vorresti che mi ridano dietro? Ritorna alla tua barca.

E Luisa se ne va correndo verso alle sue amiche che stavano spiando.

Mario ritorna alle calli deserte, arriva al canale delle barche, ritrova la sua barca, va a bordo con un salto, da sotto coperta esce il cagnolino, si distende sopra coperta, il cagnolino gli lambisce le mani. Mario si mette a giocare con lui, triste e pensoso.

6

Mario disteso sulla tolda della barca paterna fissa nella tristezza lo sguardo sulla sirena dipinta sulla murata di prua. Tralascia di giocare col cagnolino, si fa assorto. La sirena ora egli la vede vivente emergere dalle acque, nuota attorno alla barca, seducente, lo richiama, egli si alza, si protende fuori dal bordo: la sirena scompare. Ritorna a distendersi e fissa lo sguardo sulla sirena dipinta, si leva di nuovo, va a toccarla, ritorna a distendersi: la sirena torna a vivere davanti a lui, è emersa dalle acque e si è assisa sulla riva del canale poco distante. Mario balza in piedi spicca un salto a terra, la sirena si è trasformata in una giovane donna ferma, seduta su di un seggiolino intenta a dipingere. Mario si imbroncia con sè stesso e ritorna a bordo a distendersi. La giovane donna lo ha visto, si alza ripone i suoi arnesi e si avvicina alla barca.

Tipo della giovane donna e suo carattere: è una giovane bella e fiorente. Ella assumerà la parte della Sirena. È la Sirena. Veste con bizzarra eleganza, non porta cappello, ma una triplice collana di perle come la sirena dipinta. Ella è la tentazione per Mario.

La Sirena si avvicina e lo guarda:

La Sirena — Dico a te, sei sordo?

Mario — Fa un salto.

La Sirena — Se l'acqua fosse pulita verrei a nuoto, ma io amo solo l'acqua chiara del mare. Metti una tavola e dammi una mano.

Mario ubbidisce.

La Sirena — Oh bravo, così si fa. Sei solo?

Mario — Si, signorina.

La Sirena — Non chiamarmi signorina, sai come devi chiamarmi? Chiamami Sirena. Non ci sono le sirene nel mare, tu che navighi, non

le hai mai viste nell'ora meridiana affiorare sulle onde e cantare dolcissime?

MARIO — Come quella?

E le indica la sirena dipinta.

LA SIRENA — Si, lo vedi che ci sono.

MARIO — Io poco prima ne ho vista una, ma sognavo.

LA SIRENA — Lasciamo stare i sogni, vuoi farmi un favore?

MARIO — Si, Sirena.

LA SIRENA — Oh, bravo, questo marinaio. Fammi il piacere, mettiti disteso come eri prima, che ti voglio fare il ritratto, a me piace tanto dipingere.

Mario ubbidisce.

Ella prepara il treppiede e abbozza subito un disegno. Disegna e parla.

LA SIRENA — Non sei stanco di andar sempre per il mare? Non ti piacerebbe venir a vivere nelle grandi città, dove il piede che tu posi per terra è sempre sicuro? Dove il vento non ti arrossa gli occhi, e si guadagnano tanti denari che poi puoi tramutare in tanti piaceri?

MARIO — Perchè mi domandi questo, tu mi hai chiesto soltanto di stare qui disteso. Fa il tuo lavoro e taci.

LA SIRENA — Tu vuoi comandarmi, come ai venti quando manovri le vele, ma sarò io a piegarti alla mia volontà, o giovane figlio del mare. Tu devi fuggire il mare, l'ingrato mare che non ti dà da vivere.

Mario si alza intimorito prima, minaccioso subito dopo.

MARIO — Va via, va via dalla mia barca. Io navigherò sempre, sono venuto qui a bordo per il primo viaggio che avevo sei anni, questa barca è il mio corpo. Tu, tu sei venuta qui per stregarmi. Io non voglio le tue grandi città, i tuoi denari, i tuoi piaceri. Mi basta il vento, mi bastano le onde, e il pesce che si pesca anche se è poco.

LA SIRENA (che ha continuato a disegnare imperterrita) — Ecco, così sei più bello ancora, rimani fermo così, un attimo solo.

MARIO (ubbidisce, poi si scuote) — No, non sono bello, sono un miserabile, sono mal vestito, sono sporco. Non prendermi in giro, va via, va via.

LA SIRENA — Sii buono, lasciami un attimo ancora presso di te, io ti amo. Vieni con me nella mia città che è grande, là noi saremo felici, là vivrai con me sempre in un dolce ozio. Io sono ricca, ho palazzi, ville, automobili, cavalli, ti vestirò come un grande signore.

MARIO — Cosa dici?

La Sirena — Ti dico il vero, te lo giuro. Basta, ecco ho finito. Domani mattina ti aspetto alla punta del molo, vieni col tuo caicco, mi porterai per il mare chè voglio dipingere. Tò, prendi, ti ho disturbato abbastanza. Arrivederci.

E senza bisogno di aiuto passa sulla tavola, è sulla riva del canale e scompare.

Mario che ha ricevuto la moneta, rimane assorto, stupito, poi scatta a terra, corre per la riva, corre per una calle, passa per un'altra sempre correndo, corre, corre, gli sembra di vedere la Sirena ad un angolo svoltare, corre, per le calli deserte, folle, trasumanato, fino ad arrivare al corso dove si ferma intimidito, e in quell'istante passa Luisa con le sue amiche e subito vedendolo gli fa una smorfia di disprezzo. Avvilito si ritrae e camminando rasente alle case, rientra a casa sua.

7

Paolo Gamba e sua moglie in cucina.

Paolo — Presto si parte.

Sua moglie — E come faremo per mangiare, noi?

Paolo — Porta tutto al Monte di Pietà. Questa volta ritorneremo coi denari, con tanti denari, ho trovato da pescare ben altro pesce.

La moglie — In che modo, dove andrai?

Paolo — Lascia fare a me, tu fa come ti ho detto e arrangiati.

Esce, si vede girare da una calle all'altra, bussa ad una porta, viene aperta con precauzione, entra in un magazzino dove c'è l'uomo della scena 3 che lo attende. Qui vi sono molti sacchi.

Paolo — Sono qui fatemi veder la roba.

L'uomo — Venite, eccola, tutta roba che vi farà ricco, caro capitano Gamba, basta che stiate in gamba (ride) sulle acque di confine.

Paolo — Non ci pensate, colla mia miseria saprò improvvisarmi contrabbandiere e altro. Maledetta quella volta che mi sono messo a fare il pescatore come mio padre. Ma cosa volete, abbiamo questa barca che passa da padre in figlio e bisogna imbarcarsi per forza nell'inferno di questo mestiere.

L'uomo e Paolo nel parlare, l'uno apre i sacchi, estrae vestiti o berretti e li mostra all'altro che guarda incuriosito.

L'uomo — Allora domani a sera vi portate con la barca al molo. Nella notte io verrò con i sacchi all'alba partirete.

Paolo — Sta bene.

8

Da un albergo esce la Sirena fumando la sigaretta che getta subito via, per incamminarsi svelta. Poi scende da un ponte. Poi passa sul molo. La investe l'aria del mare, arriva alla punta, guarda, una piccola barca si avvicina: è Mario. Gesto di saluto di Sirena.

SIRENA — Bravo, sapevo che non saresti mancato.

MARIO (saltando a terra) — Buongiorno.

SIRENA — Buongiorno, allora mi porterai un po' fuori?

MARIO — Si.

SIRENA — Cosa hai che sei così imbronciato?

MARIO — Niente, sali a bordo.

Cerca di aiutarla, Sirena gli tocca appena una mano e salta da sola nel caicco. Partono, Mario rema con slancio.

MARIO — Dove sei andata ieri a sera quando sei scesa dalla barca?

SIRENA — Perchè lo vuoi sapere? Già sei geloso? Dunque mi ami? Sono andata all'albergo, non ti voglio far soffrire.

MARIO — Ma chi sei?

SIRENA — Lo vuoi proprio sapere?

MARIO — Si.

SIRENA — Ebbene, fa come ti ho detto, abbandona il tuo mare e vieni con me a vivere nella mia città, là saprai chi sono e non te ne pentirai.

MARIO (contrae il volto con dispetto) — No, con te non vengo.

SIRENA — Eppure ti piacerebbe, essere vestito bene, avere chi ti serve, avere chi ti ama, e denaro sempre senza bisogno di lavorare.

MARIO — Tu mentisci, come le donne dei sogni.

SIRENA — Prova, prova per un po' di giorni, domani si parte, pigliamo il treno, se poi non ti va, farai ritorno al tuo mare, al tuo mare che non mentisce mai. Oh, si tu lo sai con certezza che esso non ti dà che fatica e miseria e morte forse.

MARIO — Domani io parto con mio padre.

SIRENA — Dove vai?

MARIO — Verso la Dalmazia, faremo un lungo viaggio.

SIRENA — Tu non andrai, abbandona tuo padre, abbandona questo perfido mare, non vedi come è monotono, eccolo ora è pigro e sonnolento come un gatto, ha la falsità del gatto, poi quando gli piglia l'estro

allunga la zampa e ti graffia. Sta attento, marinaio, la sua zampa è mortale, non ti fidare.

MARIO — Non ho paura del mare, non ho paura, ti dico, e adesso ti porterò dove è più profondo. (Voga con forza). Là mi dirai chi sei.

SIRENA — Ah, tu vuoi lottare con me, mi piace, accetto la lotta.

Si fa seducente, si distende ai suoi piedi, lo guarda con amore, e canta:

SIRENA — Lascia andar le tue vele
lascia andar le tue reti
lascia andar il tuo veliero

tu non avrai che fame
tu non avrai che miseria
tu non avrai che morte

Vieni alla mia terra
vieni alla mia città
vieni alla mia casa

tu avrai denaro
tu avrai la gioia
tu avrai il mio amore.

Mario si sente dominare dal canto, poi ha uno scatto di rivolta, lascia andare i remi.

MARIO — Taci, taci, no, no. Taci!

Sirena canta modulando il ritmo e si fa più tentatrice di prima. Mario si alza con furore, si fa contro di lei:

MARIO — Taci, taci, donna maledetta, chi ti ha mandato da me? Taci.

Si fa sopra di lei, le mette una mano sulla bocca, tenta di afferrarle la gola. Sirena gli sfugge, si fa a poppa, si tramuta in Sirena e si tuffa in mare e scompare. Terrore di Mario. Incredulo guarda il mare, poi tremante e spaurito come un bambino piglia i remi e vogando freneticamente ritorna verso il molo.

9

Sera, la barca di Paolo attraccata al canale: arriva Paolo con Mario, saltano a bordo, arrivano gli altri due uomini, saltano a bordo. Mario va al timone, i due uomini prendono i remi e vogano. Passano rasente

al canale, Mario guarda verso una parte e l'altra come cercasse qualcuno. Paolo guarda il cielo:

PAOLO — Avremo buon tempo.

Passano sotto il ponte, poi alzano le vele, la città si allontana.

La moglie di Paolo esce di casa coi due bambini uno in braccio l'altro per mano. Si ferma davanti a un fruttivendolo compera un'anguria. Si incontra con Luisa che le chiede:

LUISA — Dove andate?

LA MOGLIE DI PAOLO — Vado a bordo a salutare gli uomini, sono al molo, domani mattina partono, venite anche voi, facciamo un po' di festa.

LUISA — Vengo, date a me, la porto io.

Prende l'anguria: arrivano al molo; la barca è attraccata con le vele ammainate. A bordo vi sono due altre donne le amiche dei due uomini di bordo, uno ha la chitarra e suona. Il capitano è disteso sul carabottino di poppa, fuma la pipa; vi è un fiasco, bicchieri. La sera discende.

PAOLO — Oh, brave, siete venute anche voi. Faremo un po' di festa.

Mario stava a prua accanto alla Sirena dipinta, che toccava con le mani, come per accertarsi se era di carne o no, appena si è accorto di Luisa, le si fa incontro, le dà la mano per salire a bordo.

MARIO — Come mai sei venuta?

LUISA — Tua madre mi ha detto che partivi, non sono sempre venuta a salutarti alla partenza?

MARIO — Si, ma preferisco che tu mi saluti all'arrivo. Cosa hai con me?

La porta in disparte. Gli altri bevono, ridono, tutti seduti attorno al capitano.

LA MOGLIE — Oh, bravo, adesso suonerai qualcosa e noi si canta.

— Cosa volete che suoni?

— Suonate: « Non vedi che l'albero pende ».

Attacca gli accordi, e cantano.

Mario e Luisa a prua:

MARIO — Io non posso sopportare i tuoi estri, perchè mi hai fatto ammattire in questi giorni?

LUISA — Ma ti sogni, sei tu che non ti dimostri degno di me.

Carattere di Luisa: volubile e femminea tutta menzogna e seduzione.

MARIO — Io? e in che modo?

LUISA — Oh, bella. Guardalo lui, adesso fa finta di niente. Ti pare che la sera che sei arrivato io potessi stare insieme con te per il corso, perchè non ti eri fatto bello?

MARIO — Non mi parlare di questo, noi siamo poveri, ma a te il lusso preme tanto?

LUISA — Si capisce ci vuole anche quello parliamoci chiari: quando è che tu sarai capitano di veliero, che navigherai per tuo conto, avrai una barca tua e guadagnerai tanti soldi?

MARIO — Non lo so.

LUISA — Allora se non lo sai, neanch'io so quando sarò tua.

Mario la prende per i polsi, ella tenta di svincolarsi:

LUISA — Lasciami, me ne vado a terra.

MARIO — No, allora se vuoi questo, ti giuro che presto sarò come tu vuoi. Ma tu giura che sarai mia.

LUISA — Te lo giuro.

Si baciano, sorge la luna, gli altri hanno smesso di cantare, e ora si attacca un ballabile, l'altro marinaio ha preso la sua amica e balla, Mario prende Luisa e ballano. Gli altri e i bambini mangiano l'anguria. Si leva il vento che sibila tra le sartie.

IL CAPITANO — Ohe, viene su tempo, è meglio che andate a casa, già a scuotere le vostre sottane non avete fatto altro che portarci a bordo un sacco di pulci.

Tutti ridono, le donne danno la mano ai loro uomini, il capitano bacia sua moglie. Ultima scende Luisa.

LUISA (a Mario) — Ritorna presto.

10

Notte con luna. Sulla barca tra il sibilare del vento. Il capitano solo che attende. Arriva il caicco, vengono caricati i sacchi. Il capitano e l'uomo della scena 6 si stringono la mano.

— Buon viaggio e siamo intesi.

IL CAPITANO — Arrivederci: intesi.

Appena lasciati, il capitano caccia i sacchi dentro ad un boccaporto poi si precipita ad un altro boccaporto e chiama:

IL CAPITANO — Mario, Bruno, Toni, sveglia, venite su, si parte subito, abbiamo il vento in favore.

Sbucano su gli uomini, vengono issate le vele. Il padrone è al timone. Il veliero parte e si fonde col buio dell'orizzonte.

In navigazione di giorno. Grande sole, le vele aperte, buon vento, il capitano al timone, i due marinai dormono a prua, Mario sta seduto sulla murata con le gambe a penzoloni sull'acqua. Guarda assorto il mare. Si sente il sibilare del vento tra le sartie che si muta prima sommesso poi sempre più crescente nella canzone della Sirena. Sua inquietudine, poi si rivolge a suo padre, e come parla, il canto si tace.

Mario — Padre, non avete sentito un canto da quella parte?

Paolo — No, non c'è neanche una barca, chi vuoi che canti? Ti sarai sognato.

Mario — No, non sognavo.

Paolo — Allora sei matto, non c'è che il vento che canta tra le sartie.

Mario — Ma dove andiamo a pescare, mi pare che puntate troppo verso levante.

Paolo — Lascia fare a me, va bene così. Anzi, Bruno, Toni, venite qua anche voi, è ora che vi parli.

Tutti vanno presso a lui.

Paolo — Aprite quel boccaporto, ci sono alcuni sacchi, portateli qua.

Eseguiscono.

Paolo — Dovete sapere, che questa volta abbiamo cambiato mestiere, a pescare si muore di fame lo avete visto, e allora ho deciso di tentare la fortuna a questo modo, qui ci sono vestiti e berretti, tutta roba che vale poco ma in Dalmazia, per gli slavi è una bellezza.

Tutti si fanno curiosi e si siedono sulla tolda. Il capitano apre un sacco.

Il capitano — Ecco qua i berretti, guardate.

Escono, estratti dalle sue mani berretti di vecchia moda, e li butta in faccia agli uomini.

— Provateveli.

Si tolgono dal capo quelli che avevano ed erano come fusi colla loro testa dall'abitudine, e questi tolti dal sacco rendono ridicole le loro teste. Come ognuno se ne prova gli altri scoppiano a ridere e il capitano si unisce con mezzi sorrisi.

— Guarda che bello.

— Sembra una polenta e questo una formagella.

— Ah, questo ti fa somigliare a un giudice del tribunale.

— Con questo sembri Cristoforo Colombo.

Solo Mario sta in disparte e non li tocca.

PAOLO — E qua ci sono i vestiti.

Estrae la roba da altro sacco.

PAOLO — Ora ognuno di voi se ne prenda tre o quattro come fosse il vostro corredo e se li mette nella propria cuccetta, il resto va nascosto, in fondo alla stiva, perchè se si incontrasse la Finanza, bisogna passarla liscia.

Tutti si fanno attenti e dopo una prima titubanza si scelgono la roba, solo Mario non la tocca.

PAOLO (al figlio) — Prenditi anche tu un po' di roba.

MARIO — No, io non ne voglio.

PAOLO — E la tua parte di guadagno allora non la vorrai.

MARIO — Quella non me l'avete mai data.

PAOLO — Perchè fino adesso non ce n'è stata.

MARIO — Io con voi ho solo lavorato per il mangiare.

PAOLO — Brutto porco, e chi ti ha vestito fino adesso?

MARIO — Il mio vestito nuovo e le mie scarpe mia madre me li ha venduti.

PAOLO — Va bene, al ritorno ti comprerò altra roba.

MARIO — Adesso lo dite, ma poi quando si ritorna, cambierete idea.

PAOLO — Basta, che mi secchi con queste storie, fate come vi ho detto, io vado a dormire, Toni prendi tu il timone, tienti a levante.

Scende nel boccaporto, l'altro nasconde la roba. Il veliero naviga. Mario ritorna a sedersi sulla murata, l'altro si butta a prua. Presto si sente il rombo di un motore che s'avvicina. Mario si scuote. Toni mormora a mezza voce:

TONI — La Finanza.

Bruno si scuote dal torpore e a carponi si porta vicino alla murata forzando lo sguardo nel barbaglio della luce. La torpediniera bianca della Finanza si distingue ingrandentesi di momento in momento e punta verso il veliero.

TONI — Punta verso di noi, bisogna svegliare il capitano.

Mario lentamente si fa sul boccaporto e dice a mezza voce:

MARIO — Padre c'è la Finanza che punta su di noi.

La voce roca del capitano assonnolito:

IL CAPITANO — Maledizione, adesso ci siamo.

La paura è sui volti di Toni e di Bruno, Mario tiene un'espressione di indifferenza con lampi di rancore ora verso la torpediniera ora verso il boccaporto da cui è spuntato il capitano che si tiene fuori a mezzobusto.

Toni — Ora ci manderanno in galera.

Il capitano — Va bene, là almeno avremo da mangiare.

Vorrebbe farsi vedere calmo, ma l'inquietudine lo stringe come la torpediniera s'avvicina. Ora si distinguono i marinai di Finanza seduti sulla ringhiera, volgono le spalle e riguardano appena il veliero, si sentono le loro voci, ridono. La torpediniera è bianca, rallenta, accosta il veliero. Dal ponte una voce nasale e formalistica:

— Capitano da dove venite?

Paolo — Da Chioggia (con voce trattenuta calma a fatica).

Dalla torpediniera:

— Come è il mare? Cambierà il tempo?

Paolo — No, signor maresciallo, buonissimo tempo.

Un campanello trilla a bordo, il rumore delle macchine, qualcuno saluta con la mano, altre voci chiassose e allegre dei marinai, la torpediniera si allontana rapidamente.

Paolo — Al diavolo che mi hanno svegliato! Vanno in giro per divertimento, quelli là, si che hanno voglia di far visite a bordo.

E prima di ridiscendere guarda con invidia la torpediniera svelta già lontana. Sollievo dei due marinai, Mario è inquieto, irritato.

Ora di cena, la polenta fatta nella cucinetta di prua, viene riversata da Toni sul tagliere, Bruno porta la pignatta dei fagioli, Mario è al timone sempre tra l'indifferente e l'irritato.

Toni — Capitano, è pronto.

Il capitano esce dal boccaporto, guarda il cielo:

Paolo — Tempo buono, e polenta pronta, ricompensa di galantuomo.

Mario — Che galantuomini voi e noi, con questo viaggio non lo saremo più.

Paolo (ride beffardo) — Guarda l'ingenuo, preferisce morire di fame.

Mario — Mio nonno, ha fatto il pescatore tutta la sua vita, voi pure, a me non mi avete insegnato che a fare il pescatore, e questa barca è come noi: cosa è adesso questa novità di mettersi a fare i contrabbandieri? Io se lo avessi saputo prima non sarei partito con voi.

Paolo: Bravo, e stupido io, che se lo avessi saputo avrei avuto uno di meno a dar da mangiare.

E incomincia a fare le parti.

Paolo — Temo che tu senta il tempo.

Mario — Non è detta l'ultima parola.

Paolo — Dilla, avanti, sentiamola che ci possiamo regolare.

Mario — Ve la dirò più tardi.

E si allontana verso prua dove si mette a guardare il mare davanti a sè. Paolo scrolla la spalla, gli altri mangiano avidamente, la parte di Mario rimane sulla tolda. Mario è dominato tra la stizza contro il padre e la voglia di mangiare e lotta dentro di sè. Spia ogni tanto quanto manca a suo padre a finire di mangiare, appena lo vede che accende la pipa, trae un respiro, poi lo vede scendere nel boccaporto per andar a dormire, e allora si avvicina a poppa, Toni si è disteso per dormire, Bruno è al timone. Mario prende la sua parte e mangia avidamente.

11

Le prime isole sono in vista. Navigazione rasente a costa nella freschezza del mattino. Il capitano parla agli uomini seduti accanto a lui che tiene con indifferenza la barra del timone sotto il braccio.

Il capitano — Ho deciso di tentare di vendere quella roba qui a questo paese che deve spuntare dopo quel promontorio, vi conosco là un uomo che può interessarsi all'affare, e poi in questi giorni ci deve essere una grande fiera. A terra voialtri farete silenzio con tutti, direte che siamo venuti da queste parti per la pesca degli scampi, per l'affare lasciate parlare a me. Siamo intesi?

Toni e Bruno annuiscono, Mario tace e guarda il mare. Il promontorio viene girato e appare il paese, preparativi per l'approdo, si distingue la gente sulla riva, arriva il vociare e suoni di musiche.

Paolo — Benone, la fiera è già incominciata, guardate quanta gente. Ammainate.

Eseguiscono, le braccia accolgono le vele che si afflosciano, gettano l'ancora, il veliero si ferma in mezzo al porto. Paolo prende le carte di bordo e rivolto a Toni:

Paolo — Accompagnami a terra.

Scendono nel caicco e vanno a terra. Gli altri li seguono da bordo.

Ritorno del capitano con un bottegaio accompagnato da suo figlio giovanetto. Salgono a bordo, saluta gli altri e offre loro sigarette.

— Vediamo questa roba, ma ho paura che ci vedano da terra, bisogna stare attenti.

PAOLO — Mettiamoci qui a prua, Mario va a prendere i sacchi.

Mario ubbidisce con lentezza. Si siedono a prua solo Paolo e il bottegaio, gli altri parlano in piedi appoggiati alla murata.

IL CAPITANO (estraendo la roba dai sacchi) — Tenete, guardate qua che roba. Ditemi un po' se ne avete mai vista d'uguale.

Improvvisa la voce limpida del figlio del bottegaio.

— Papà, si avvicina il motoscafo del comandante del porto.

Terrore subitaneo del bottegaio, che si comunica a Paolo. Il motoscafo che ronza col suo motore e si vede avvicinarsi diretto al veliero.

IL BOTTEGAIO — Qualcuno ci ha visto, e ha fatto la spia.

Paolo tenta di rimettere la roba nel sacco, gli si paralizzano le mani. Toni piglia un fascio di corda e lo getta sopra ad un sacco.

PAOLO — Voi state fermi.

A pedate getta l'altro sacco entro al boccaporto di prua. Il motoscafo è vicino, vi sono due ufficiali che chiacchierano, si avvicinano alla prua, vi leggono il nome, il figlio del bottegaio come li vede si toglie il cappello e dà la buona sera al comandante. Suo padre sbatte le gambe come dovesse venir impiccato, il motoscafo passa a poppa gira attorno. Il rumore del motore batte come un incubo su tutti, poi si sente che si allontana, senso di sollievo in tutti. Il bottegaio alza la testa:

IL BOTTEGAIO — Non ne voglio più sapere, neanche se mi regalate. Arrivederci, e portatemi a terra. Mi basta.

Scavalca la murata, seguito dal figlio, Toni li accompagna. Paolo rimane a misurare a passi nervosi la tolda.

12

Meriggio, sempre in porto, il capitano seduto sul carabottino con la testa tra le mani, guarda verso il paese, poi si rivolge a Toni:

PAOLO — Con questo è il quarto giorno che siamo qui e non si è concluso niente. Hanno una paura!

— Capitano e se si andasse verso qualche altra isola, ma non proprio in un paese, in qualche rada dove vi sia qualche casa, forse è più facile combinare.

Paolo — È quello che penso anch'io. Domani partiamo andiamo giù dalle parti della Dalmazia.

Mario (che ha ascoltato nervoso e trattenuto) — Noi perdiamo il nostro tempo, buttiamo a mare questi sacchi e ritorniamo alla pesca.

Paolo — Smettila di fare il corvo del malaugurio. Io sono il capitano e sono tuo padre, nessuno ti ha chiamato a dire il tuo parere e finchè avrai bisogno di me per mangiare, devi fare quello che ti ordino io.

Bruno — Capitano faccio la polenta?

Paolo — È meglio che ci sbrighiamo col mangiare, che se leva il buon vento partiamo subito.

Mario si ritrae imbronciato a prua presso il dipinto della Sirena e la guarda e una leggera consolazione gli sorge a toccarla.

13

In navigazione con buon tempo e vele gonfie. Una serie bellissima di isole dalmate sfilano ad intervalli tra motivi di vele e di uomini a bordo curiosi a guardare. Una rada appare.

Paolo — Qui butteremo l'ancora, lassù vi sono alcune case.

Entrata nella rada, manovra. Paolo scende a terra con Toni nel caicco. Canto delle cicale, natura solare, salgono verso le case. Arrivo alla prima casa.

Paolo — Con permesso, padroni, buongiorno.

Due donne stanno filando la lana. Rispondono al saluto.

Paolo — Non ci sono gli uomini?

La donna più vecchia — Sono qui dietro che lavorano nel campo.

Li chiama dalla finestra. Entrano due uomini alti ed ossuti. Scambio del saluto.

Paolo — Avrei un affare da proporvi. Ho qui a bordo roba bellissima. vestiti e cappelli, ve la cederei per poco, volete comperarla?

Gli uomini si fanno riflessivi; poi il più vecchio parla:

— Vengo a vederla.

Scendono insieme e vanno a bordo.

Paolo (ordina a Bruno) — Porta la roba. (Apre i sacchi): Guardate, è un affare che non può presentarvisi due volte.

Gli uomini guardano toccano e ritoccano. Poi parlano tra loro, e il più vecchio dice:

L'UOMO — Ci metteremo d'accordo con altri, noi si comprererebbe tutto il blocco, ma bisogna che voi ce lo fate avere a terra questa notte.

PAOLO — La Finanza batte questa rada?

L'UOMO — Vien di rado, ma noi non vogliamo pasticci.

PAOLO — Va bene.

L'UOMO — E cosa volete?

PAOLO — Trecento dinari.

L'UOMO — Facciamo duecento.

PAOLO — Allora ve la regalerei, dove trovate voi stoffa come questa? Mi dispiace di avervi disturbati (rimette la roba nel sacco).

L'UOMO — Duecentocinquanta.

PAOLO (trae un sospiro): — Perdo ogni guadagno, è vostra.

Si danno la mano.

Gli alberi della rada spariscono confusi nella notte. Il rumore del mare sulle scogliere. La brace delle pipe davanti ai volti di ognuno fuori che di Mario disteso come addormentato. Il capitano cammina su e giù poi guarda l'orologio e dà un tocco col piede al figlio.

PAOLO — Su poltrone, sveglia che quelli aspettano.

MARIO — Cosa?

PAOLO — Su, va a prendere i sacchi e buttali nel caicco poi anderai a terra.

MARIO — Perchè lo dite a me, non ci sono anche gli altri?

PAOLO — Perchè lo vuoi sapere? Mi domandi mai perchè ti ho messo al mondo? Fa quello che ti ordino e basta.

MARIO — Io non vado.

PAOLO — Oh, credi che non lo sappia perchè tu non vuoi andare? È perchè sei un pauroso.

MARIO (risentito) — Io ho paura? No, voi avete paura, e mandate me perchè sono il più giovane.

PAOLO — Stupido, non sai che piglieremo tanti denari quanti non ne abbiamo mai presi in due viaggi di pesca.

MARIO — Io non viaggerò più con voi, al ritorno mi imbarcherò con altri.

PAOLO — Va bene, farai come vorrai. Ho piacere anch'io, tu sei una zavorra a bordo.

MARIO (con furore improvviso) — Io? ah, io non conto niente qui, va bene allora datemi i sacchi vado subito.

PAOLO — Toni, Bruno prendete i sacchi metteteli nel caicco, e fate presto perchè il tempo si rompe.

Eseguiscono. Muto risoluto Mario scende nel caicco impugna i remi.

PAOLO — Prima ti fai dare i denari, contali e non passare per gnocco allora getta i sacchi, poi fila subito a bordo. Hai capito?

MARIO — Va bene. Vi saluto.

E parte vogando. Un lampo lo illumina, sorride raggiante.

Da bordo Paolo e gli altri spiano ansiosi.

PAOLO — Ma dove va?

TONI — Si dirige verso il promontorio.

PAOLO — Ma dove va quella bestia?

BRUNO — Sbaglia di lì non va all'approdo.

Un lampo lo illumina:

PAOLO (con ira) — Sbaglia e si che lo sapeva dove andare.

TONI — Ora non si vede più. Impossibile che non si accorga che ha sbagliato. Forse è la corrente che lo trasporta.

PAOLO — Già non ci avevo pensato.

E si mette a camminare.

Mario voga diretto verso il mare, ad un tratto smette di vogare, afferra i sacchi e li getta in mare poi prosegue a vogare sorridente verso il mare che tumultua. Il fragore delle onde si tramuta nel canto della Sirena, egli si allarma e voga accanito e si piega su sè stesso come per sentirlo.

PAOLO (da bordo) — È mezz'ora che è partito, dovrebbe essere di ritorno. Dove che sia andato a finire?

TONI — Eccolo, là la barca.

BRUNO — No, non è mica la nostra quella, non vedi, è degli uomini dell'isola. Vengono da noi.

LA VOCE D'UNO DI LORO — Capitano, noi abbiamo aspettato fino adesso.

PAOLO: Come? Non è venuto mio figlio?

L'UOMO — No.

PAOLO: Maledizione.

Furore del vento tra le sartie, tuoni e lampi, la tempesta.

Mario, voga, tra le onde che spumeggiano su da i bordi, il canto della Sirena lo segue ed egli voga accanito per sfuggirlo. Mario voga tra il lampeggiare dei lampi e il fragore lontano e vicino dei tuoni.

Fine della parte prima

Parte seconda

1

Tre uomini del Partito: due seduti su di un muricciolo, il terzo in piedi. Parlano, dietro al muricciolo si vede solo il muoversi di fronde al vento.

N. 1 — Il problema è gravissimo e bisogna risolverlo con coraggio. Pensate che sui mercati di pesce più importanti del nostro paese si arriva all'assurdo di trovare in vendita pesce pescato da velieri stranieri nel Golfo del Leone o nel mare del Nord.

N. 2 — È il massimo dell'assurdo, se pensiamo che tutta l'Italia è bagnata dal mare.

N. 3 — Bisogna vincere questa concorrenza straniera, e impedire di portar denaro fuori delle nostre frontiere, per un mercato che se organizzato a modo deve essere totalmente assunto dalle nostre forze di produzione.

N. 1 — Eppoi la produzione va intensificata, così da poter favorire un maggior consumo e a prezzi convenienti.

N. 2 — Io ho studiato a fondo la questione, da anni vivo tra i pescatori di ogni regione e conosco lo stato delle cose: Bisogna dotare i pescatori di velieri a motore per poter battere zone nuove e rapidamente poter portare il prodotto ai centri di smercio oppure a fabbriche di conservazione.

N. 3 — Dici bene, ma io vorrei proporre una soluzione che risolva anche un altro problema: quello del popolamento di terre disabitate. Io so di certe isole dove il mare è ricco di pesce e non vi è gente che lo pesca. Si potrebbe favorire l'emigrazione di nuclei famigliari e ottenere il risultato che ci chiediamo.

N. 1 — Sarebbe bene, ma dove sono queste isole?

N. 3 — Nell'Adriatico.

N. 2 — Bisognerà costruire un villaggio, costruire una fabbrica per la conservazione del pesce pescato, organizzare le famiglie in cooperativa, troppo, troppo lavoro.

N. 3 — Ti spaventi? Non vedi la bellezza di tutto questo? Pensa che la nostra è l'epoca dei fondatori di città. Bisogna riescire e il nuovo villaggio sarà segnato ad esempio a tutto il mondo.

N. 1 — Mettiamoci all'opera, prepariamo uno studio accurato.

N. 3 — Bisogna lavorare stanotte, domani a sera si parte per Roma.

N. 1 — Sta bene.

N. 2 — Benissimo.

Si sposta di lato la visuale, mentre tutti e tre si dispongono a muoversi e si vede il mare.

N. 3 — Eccoli là guardate là sul molo.

Si vedono tra il fogliame mosso dal vento pescatori che scaricano reti da un veliero per metterle ad asciugare. Arrivano vicino ai pescatori, che continuano a scaricare le lunghe reti.

N. 1 (ai pescatori) — Cosa avete pescato di buono?

UN VECCHIO: Appena due casse, con una rete come questa che ne può dare quattrocento. Tempi magri, signore.

N. 3 — Pazienza, buon uomo, presto avrete il vostro pane anche voi.

2

Un ufficio, un uomo ad un tavolo, grande ritratto del Duce dietro. Un ingegnere in piedi davanti a lui in attitudine di ricevere ordini.

L'UOMO SEDUTO — Allora vi recherete sul posto coi vostri operai. Il piano lo conoscete. Si tratta di trarre il villaggio dalla roccia e dal bosco.

Si sostituisce subito la scena colla visione di un'isola, poi una rada boscosa e rocciosa. Dove arriva un piccolo piroscafo, vengono messe in mare alcune scialuppe, gli operai scendono a terra, primo e in testa a loro è l'ingegnere:

— Ecco, qui sorgerà il villaggio, qui si farà il molo, non perdiamo tempo, si incomincino le misurazioni.

Altri ingegneri incominciano a misurare. Poi altra scena: masse di operai che abbattono il bosco, poi una mina che scoppia, le roccie che rotolano, operai che le afferrano, picconi che spianano, badili che gettano la terra su carrelli, carrelli che vengono spinti su piccole rotaie, muratori che lavorano, scoppi di altre mine, tutto il lavoro deve essere accompagnato dal canto di « Giovinezza » col quale si sincronizzano i rumori dei picconi e dei badili e delle mine.

Sorgono le prime case, scaturisce l'acqua dalle fontane, il lavoro confuso si dirada, si delineano due strade, una piazza. L'uomo che

diede gli ordini all'ingegnere, accompagnato da questi che gli mostra ogni lavoro eseguito.

Su di un rialzo da cui domina il villaggio e la rada l'uomo del Partito con altri e l'ingegnere guardano.

L'UOMO (indicando il villaggio) — Ecco, le case sono pronte. Ora bisogna trasportare qui una ventina di famiglie di pescatori, e questa terra disabitata avrà la vita, e il mare ricco di pesci darà guadagno a questa gente e cibo alla Nazione.

3

Il villaggio deserto, imbandierato, con archi di frondi e bandierine tese su fili da una casa all'altra. Tutti gli operai sono sul piccolo molo coi loro arnesi e sacchi. Un piroscafo si avvicina. Grida di saluto degli operai. Il piroscafo è pieno di famiglie, colle loro masserizie e di piccole barche per la pesca. Il piroscafo attracca al molo. Scendono le famiglie, strette di mano cogli operai e festosa accoglienza.

UN OPERAIO (ad un pescatore) — Noi vi abbiamo fatto le case, adesso tocca a voi fare il resto.

IL PESCATORE — Siamo venuti per lavorare.

Gli operai aiutano a scaricare le masserizie, i letti, gli armadi, le sedie. Tutto viene trasportato verso le case. Le gru del piroscafo scaricano i battelli. I pescatori vi alzano gli alberi, vi assestano le vele. Le donne accendono il fuoco sui focolari. Si arredano le stanze. Gli organizzatori mostrano ai capifamiglia ogni angolo della casa.

— Qui abiterete, e entro a pochi anni questa casa sarà vostra.

— Avrete viveri per un mese, fino a quando il lavoro non sarà sistemato regolarmente. (Apre un rubinetto): Ecco l'acqua. (Si affaccia ad una finestra): Là, la vostra chiesa, là la scuola, e più giù il dopolavoro dove nei momenti di riposo andrete a bere un bicchiere e a fare la partita.

Tutta una famiglia a tavola che mangia. Il capofamiglia prima di mettere in bocca il primo cucchiaio alza lo sguardo verso il ritratto del Duce che è appeso alla parete, il volto assume un aspetto di riconoscenza.

4

Le piccole barche dei pescatori che entrano nella rada dopo la pesca. Le donne che li attendono sul piccolo molo. Gli uomini sono tristi.

Le donne: Come è andata la pesca?

Gli uomini — Male, non si riesce a capire dove stiano tutti questi pesci che hanno detto ci sono.

Altro uomo — Questo è un tradimento. Ci hanno fatto lasciare il nostro paese per venir qui a morire di fame.

Scendono a terra seguiti dai ragazzi che portano le reti, sono preoccupati. Entrano alle loro case. Interno: alcuni pescatori che parlano:

N. 1 — Io non rimango qui neanche se mi indorano.

N. 2 — Io non ho ancora ammazzato mio padre per essere condannato a questo lavoro senza aver un guadagno.

N. 3 — Pure hanno detto che qui c'è tanto pesce da fare tanti soldi che un giorno potremo essere padroni di questa casa.

N. 1 — Hanno detto, dicono sempre così.

N. 2 — La verità è che ci hanno mandato qui per farci morire, al nostro paese eravamo in troppi.

N. 3 — E allora si scappa. Mettiamo le nostre famiglie nelle nostre barche e si ritorna al paese.

N. 2 — Vorrei sentire cosa pensano gli altri.

N. 1 — Gli altri stanno peggio di noi: sono tre notti che gettano le reti e le ritraggono vuote. Il pesce ha l'odorato fino.

N. 3 — Avvertite gli altri, questa notte si decide.

Escono.

5

Il villaggio sotto il sole ardente. I pescatori oppressi dall'afa sulle soglie delle case. I bambini per terra che piangono. Una donna si precipita fuori da una porta spettinata e grida:

— Mio figlio muore, aiuto, mio figlio muore.

Gli uomini addormentati si destano accorrono alla donna, la fermano, le chiedono:

— Dov'è tuo figlio? Cosa ha?

Altre donne sopraggiungono:

— Cosa ha tuo figlio? faccelo vedere.

Dall'ambulatorio esce di corsa il medico, viene dove la donna strilla tra la piccola folla.

Il medico — Dove abiti?

Un uomo indica la casa. Tutti rimangono di fuori, entra il medico con la donna. Il medico visita il bambino ammalato. Altre grida da altre case, altre donne vengono a dire che anche i loro bambini sono ammalati. Il medico li visita.

Il medico (al telefono) — Pronto, parlo col podestà. Bene, senta, qui si è sviluppata una leggera epidemia tra i bambini, secondo me dipende dal cambiamento di clima, le famiglie sono assai impressionate, bisogna farmi avere subito del latte. (Ascolta l'altro che parla): Va bene, allora per domattina.

Suo volto fatto grave.

Sera. Le famiglie sono sedute fuori delle case, sono tristi e cupe. Solo si sente il piangere dei bambini ammalati. Gli uomini si alzano come per non sentir il pianto dei bambini e si raccolgono vicino al bosco. Uno parla:

— Qui bisogna decidersi. Ci hanno fatto venir in questa isola maledetta, ci hanno detto che qui il pesce si poteva pescare colle mani. Come vedete invece non si pesca niente. Sicuramente volevano soltanto la nostra morte. I nostri bambini si ammalano. Non abbiamo nessun guadagno. Cosa ci importa di aver le case col magazzino e la latrina. Noi vogliamo vivere, e meglio di tutto è di far ritorno al nostro paese.

Un altro — Qui abbiamo la scuola, la chiesa, la piazza, il dopolavoro ma non si può fare il nostro mestiere. Partiamo.

Un altro — Ritorniamo al paese dove siamo nati, io voglio essere sepolto vicino ai miei vecchi. Qui si lavora senza frutto. Via da qui subito.

Un altro — Bisogna preparare la nostra fuga senza che il capo se ne accorga. Domani a sera, prepariamo le barche. I mobili ce li hanno portati loro e loro ce li riporteranno.

Tutti — Sta bene, domani a sera.

6

Alba, il mare aperto. Mario nella sua barca accasciato sul fondo, si sveglia e scorge il profilo dell'isola vicina, guarda le acque del mare, e scorge sotto al vitreo dell'acqua innumerevoli pesci. Impugna i remi e

voga verso l'isola. Di tratto in tratto si ferma e guarda le acque dove sempre scorge pesci innumerevoli. Voga con ansia. La terra è vicina, i primi scogli, entra nella rada, spia verso terra, non scorge che boschi e roccie. Voga, poi si ferma, lancia un richiamo, risponde solo l'eco, voga senza darsi per vinto. Dopo il promontorio si scopre la rada col nuovo villaggio dei pescatori. Tutte le barche sono in porto. Gli uomini sono a terra, egli fa cenno di saluto, loro non rispondono. Attracca, balza a terra.

MARIO — Che paese è questo?

UN PESCATORE — Un paese dove si muore di fame.

Mario fa alcuni passi poi cade svenuto.

UNO — Avete visto tutti muoiono appena toccano questa terra.

UNA DONNA — È svenuto, povero ragazzo, Dio sa da dove viene. Qualcuno lo rialza e lo trasporta verso l'ambulatorio. Il medico gli fa le prime cure.

MARIO (vaneggia) — Non si deve morire di fame qui... Tanto pesce nel mare. Tante sardine a tre miglia. Perchè non pescate?

UN PESCATORE che l'assiste (ad un altro) — Hai sentito cosa ha detto?

L'ALTRO — Sogna.

Mario si fa forza vuole rialzarsi, ricade sul letto.

IL PESCATORE — Se provasse a buttare le reti vedrebbe che pesce si piglia. Ci mancava proprio anche lui per venir a popolare questo inferno.

L'ALTRO — Chi lo sa chi sarà e da dove viene.

MARIO (si alza di scatto, balza in piedi) — Sto meglio, non ho più bisogno di riposo. Su, presto, le barche, le reti, venite con me, io vi mostrerò dove è il pesce.

Esce, la gente gli si fa attorno.

MARIO — Cosa avete che siete così tristi? Perchè mi guardate?

UN PESCATORE — Chi sei? Da dove vieni?

MARIO — Sono un pescatore come voi, e vengo dal mare.

UN PESCATORE — Sei venuto proprio in un buon posto per fare il tuo mestiere. Noi siamo stati mandati qui dal governo, ci avevano promesso di diventar ricchi a forza di pescare, guarda queste case, ci hanno detto che un giorno saranno nostre, le hanno costruite per noi, e la chiesa, le scuole, tutto per noi, ma si sono dimenticati del cimitero che quello veramente ci occorre.

Tutti ridono sarcastici. Mario guarda.

Mario — E non siete contenti?

Un pescatore — Non te l'abbiamo detto, che qui invece di pesce non si pesca che acqua.

Mario — No, io vi giuro che il pesce c'è, io l'ho visto innumerevole a tre miglia, datemi le reti, io lo pescherò.

Un pescatore — Abbiamo provato abbastanza.

Mario — Siete vili, io sono fuggito da mio padre, perchè era come voi, egli non aveva più fede nel mare. Datemi le vostre reti, prestatemi le vostre barche che qualcuno venga con me, e vedrete che io ho ragione.

Un pescatore — Le nostre barche ci servono per ritornare al nostro paese, va alla malora pazzo che non sei altro.

Gli uomini se ne vanno alle loro case, rimangono invece alcuni ragazzi, più giovani di Mario, essi hanno altro sguardo dai loro padri. Mario li guarda.

— Come ti chiami? — uno gli chiede.

— Mario.

Un altro — Io credo a quello che tu dici. Mio padre non conosce questo mare.

Un altro — Perchè non insegni a noi dove hai visto le sardine?

Mario (preso dal fuoco di un'idea) — Chi vuole venire con me, noi la faremo vedere ai vostri padri.

Tutti — Io.

Mario in testa corre verso il porto, tutti gli corrono dietro. Mario ne sceglie tre dei più forti;

Mario — Prendete i remi venite con me.

Quelli eliminati vogliono unirsi a Mario.

Mario — No, voi aspettate, noi andremo ad un'isola qui vicina, là c'è il veliero di mio padre, lo porteremo qui.

Uno dei respinti — No, noi vogliamo venire con te, non sai che questa notte le nostre famiglie vogliono fuggire da quest'isola?

Mario — Noi saremo di ritorno domattina all'alba e carichi di pesce. Voi dovete rimanere qui, e senza che i vostri padri se ne accorgano dovete togliere a tutte le barche i timoni e nasconderli nel bosco. Inteso?

I respinti — Noi faremo quello che ci hai comandato.

Partenza.

7

La rada della scena ultima della prima parte. Il veliero di Mario, suo padre e gli uomini oppressi distesi. Mario arriva coi tre compagni, salgono sopra coperta.

MARIO — Padre, alzatevi, partiamo subito, qui vicino vi sono tante sardine che non ne avete mai pescate tante nella vostra vita. Poi vi è una fabbrica che le compera, e vi sono belle case tutte nuove, fatte dal governo, vi daranno una casa anche per voi, e sarà vostra. Venite, su presto Toni, Bruno, su alzate le vele.

SUO PADRE — Ah, canaglia, dove sei stato?

MARIO — Mi bastonerete dopo, ora fate quello che vi dico io.

Suo padre guarda gli altri ragazzi:

CAPITANO — Chi sono questi?

UNO DEI TRE — Capitano, Mario dice il vero, noi siamo del villaggio, avrete una casa, abbiamo visto il pesce, Mario l'ha scoperto, i nostri padri non sapevano dove fosse, venite.

UN ALTRO — Capitano, partiamo subito.

CAPITANO — Ma sogno o sono sveglio, cosa dite?

MARIO — Levate l'ancora, su le vele, il vento è in favore.

Eseguiscono, il veliero parte.

8

Notte, nell'isola, i ragazzi che nascostamente tolgono i timoni alle barche e vanno a nasconderli. Poi arrivano gli uomini colle donne; portano i sacchi colla loro roba.

UNA DONNA — Manca mio figlio, non riesco a trovarlo.

ALTRE DUE DONNE — Anche il mio manca. Non possiamo partire.

UN UOMO — Cercateli bisogna partire subito.

UN ALTRO UOMO — Nella mia barca non c'è più il timone, l'hanno portato via.

ALTRI UOMINI — Anche dalla mia, manca.

UN UOMO — Maledizione, si sono accorti, qualcuno ha fatto la spia, ci hanno preso i ragazzi e i timoni per impedirci di partire.

UN ALTRO — Sicuramente, e stiamo attenti, staranno per arrivare i carabinieri, li avranno avvertiti, ora ci metteranno in galera.

UN ALTRO UOMO — Bisogna scappare lo stesso, si anderà a remi.

Un altro — Andiamo alla Direzione faremo valere i nostri diritti, daremo fuoco al villaggio. Questo non è il modo di trattarci.

Un altro — Avanti le donne, gridate che ci liberino.

Urla delle donne che accorrono verso la casa della Direzione.

9

La Direzione. Il medico sta parlando col direttore, uomo del Partito.

Il medico — Io ho già avvertito il podestà, avremo il latte domattina, la cosa non è grave ma sai questa gente è già eccitata per il fatto che non riesce a pescare niente, e ogni piccola nube gli adombra.

Il direttore — La cosa mi preoccupa assai, il governo ha fatto l'incredibile per loro, ora c'è questa disdetta del mare. Questa gente poi è impressionabile.

Il medico — Eppure i tecnici hanno garantito, che questo mare è pescosissimo.

Il direttore — Lo è, lo è assolutamente, ma bisogna avere pazienza, conoscere i passaggi, tutto quello che era possibile fare si è fatto, ora spetta a loro addestrarsi secondo la zona.

Il medico — Oggi è sbarcato qui un ragazzo, non si sa da dove venisse, aveva avuto un leggero deliquio e l'hanno portato da me, egli disse appunto di aver visto molto pesce a tre miglia da qui.

Il direttore — E dove è? Bisognerebbe sentirlo.

Il medico — Mah! è ritornato via, l'avevo fatto cercare, è ripartito. Sembrava un folle.

Arrivano le grida della piccola folla. I due allibiscono.

Il direttore — Che c'è, sono loro che gridano. Cosa vorranno?

Il medico — Usciamo.

Si precipitano fuori. Urla delle donne e degli uomini.

— Ridateci i nostri ragazzi che ci avete preso. Vogliamo andar via. Non vogliamo morire. I timoni, dateci i timoni delle nostre barche. Fuoco alle case. Vi faremo saltare in aria con le mine.

L'uomo del partito si fa avanti con le mani inermi.

L'uomo del partito — Vengano avanti gli uomini e che parlino loro.

Avanzano gli uomini. Grida confuse di questi e minacce.

L'uomo del partito — Avanzi il più anziano e che parli lui.

Avanza un vecchio. L'uomo del partito lo saluta con la mano. L'altro sta cupo e incerto.

L'UOMO DEL PARTITO — Io ti ho salutato, oh vecchio, tu perchè non rispondi al mio saluto. Gli altri giorni quando ti incontravo tu mi salutavi per primo, cosa è dunque intervenuto tra me e te?

Il vecchio accenna stentatamente al saluto, gli altri si calmano, lui parla:

— Signore, noi non possiamo più andare d'accordo.

L'UOMO DEL PARTITO — Non chiamarmi signore, chiamami camerata, io non sono qui a dividere con voi la vita? Qui non ci sono nè signori nè poveri, qui siamo tutti come combattenti decisi a sostenere insieme la stessa lotta per fare di voi della gente felice un giorno. Parla, dimmi cosa vuoi.

IL VECCHIO — Noi vogliamo lavoro, e qui non ce n'è. I nostri bambini si ammalano, presto ci ammaleremo anche noi. Noi vogliamo andar via da quest'isola maledetta. Avevate promesso montagne di pesce, e non è vero.

L'UOMO DEL PARTITO — Credi tu che il governo sia stato proprio deciso a tradirti? Che abbia voluto farvi queste belle case, perchè siano le vostre belle tombe, a quale scopo?

IL VECCHIO — Io non so niente, noi vogliamo lavorare, non ci importa delle belle case.

Tutti gli altri fanno coro con grida ostili e le donne si rifanno avanti.

— Dateci i nostri ragazzi, voi ce li avete presi per non lasciarci fuggire.

L'UOMO DEL PARTITO — Io non capisco, cosa dite? di quali ragazzi parlate?

Urla sempre più minacciose, si fanno contro all'uomo del partito che grida:

UOMO DEL PARTITO — Indietro, parlate uno alla volta, io sono pronto a dirvi la verità, ditemi cosa volete. Chi vi ha preso i ragazzi? Spiegatevi.

UNA DONNA (agli uomini) — Pigliatelo, egli si fa giuoco di noi. Voglio il mio figlio.

L'UOMO DEL PARTITO (prende la donna per un braccio) — Tu mentisci, tu sei impazzita, chi ha preso tuo figlio?

LA DONNA — Lasciatemi, voi! voi! Siate maledetto.

Gli uomini fanno per precipitarsi contro di lui. Dal mare viene un grido più forte del tumulto, il grido di Mario. Tutti si arrestano allibiti. Uno arriva di corsa:

— Un veliero è arrivato, ci sono a bordo i ragazzi, è carico di pesce, tutta la coperta è colma, l'hanno pescato qui a tre miglia, c'è quel giovane.

Tutta la folla si rivolge verso il porto e accorre. Il veliero contro le luci dell'alba, splendono le masse di pesce sopracoperta, Mario è a prua. Attraccano.

MARIO (dal veliero) — Ecco l'abbondanza, ecco il lavoro, ecco la vita.

La gioia travolge la folla.

10

Mattino, altra vita tra le case del villaggio, il lavoro che dà la gioia. Le ragazze cantano dai davanzali mettendo la roba al sole. Altre donne in faccende all'aperto.

UNA (ad un'altra donna tenendo un bambino tra le braccia) — Sta meglio. Non vedi come sorride?

L'ALTRA — Sembra che capisca anche lui che adesso abbiamo lavoro.

La fabbrica, lo scaricamento delle sardine, le macchine, il lavoro. Il porto, si preparano le reti. Da un'altra parte si alzano dei sostegni, si impostano altri velieri, carpentieri che lavorano:

UN PESCATORE — Siamo arrivati a un punto che non si credeva: le nostre barche non bastano.

Mario passa per la strada, le ragazze lo salutano, le donne lo salutano:

— Salute a chi ci ha salvato.

Va alla Direzione.

Direzione: L'uomo del partito con un gruppo di pescatori. Saluto di tutti a Mario.

L'UOMO DEL PARTITO — Mario, vi ho fatto chiamare perchè tra la cooperativa e voi vi sono conti da regolare. Voi avete risolto per la cooperativa il suo problema, che era un problema di vita e di morte. Ora tocca alla cooperativa darvi quello che chiedete. Dite cosa dobbiamo darvi.

MARIO — Io domando di poter vivere insieme alla mia famiglia, con questi pescatori.

L'UOMO DEL PARTITO — Va bene, questo era già il nostro desiderio ma non può costituire il contraccambio a quello che avete fatto voi.

MARIO — Allora chiedo che qui sia accolta anche la famiglia della mia ragazza, che è una brava famiglia di pescatori.

L'UOMO DEL PARTITO — Va bene, ma non ci domandi ancora quello che veramente ti dobbiamo.

MARIO — Non voglio altro, mi basta la vostra stima.

L'UOMO DEL PARTITO — Ma l'hai già avuta e l'avrai sempre.

Gli tende la mano, tutti gliela vogliono stringere.

UNO DEI PESCATORI — Mario, noi ti vogliamo fare un regalo, stiamo costruendoti un veliero per te.

MARIO — L'accetto, grazie amici miei, è stato il mio sogno fin da bambino.

Cordialità e lietezza in tutti.

11

Giorno di festa, si stanno per varare i nuovi velieri.

Arriva un piroscafo, scendono le famiglie di Mario e di Luisa, abbracci. Lietezza della folla. Varo dei velieri. Tutti i velieri in mare a vele spiegate. A bordo del nuovo veliero di Mario, le due famiglie, Mario e Luisa a prua, dietro sta dipinta una Sirena come a bordo del veliero di suo padre.

MARIO (a Luisa) — Eccomi capitano di nave. Ora sarai mia.

LUISA — Si.

Abbraccio. Nel distaccarsi da lei Mario guarda il dipinto della Sirena.

MARIO — L'ho fatta dipingere tale e quale a quella che è a bordo del veliero di mio padre, ci porterà fortuna.

LUISA — Saremo felici.

Mario si rivolge ad un vecchio pescatore che è vicino:

MARIO — Ditemi voi che siete più vecchio di me: è vero che ci sono le Sirene?

IL VECCHIO — Sono favole che si raccontano ai bambini.

MARIO (ridendo) — Si, sono favole.

Tutti ridono. Mario riabbraccia Luisa. Tutti applaudono.

GIOVANNI COMISSO

Note sul comico cinematografico

I

Alle origini stesse del cinematografo, troviamo il fondamento di un comico semplice, popolare, quasi infantile e proprio dei mezzi limitati di allora ma non provocato di necessità da essi.

Si pensi all'*Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière. E giustamente è stato osservato, anche recentemente dal Thibaudet, che pochi anni dopo Bergson ideava la sua teoria della conoscenza nella *Evolution créatrice*: il fenomeno e la presenza del cinema, sia pure in quelle prime forme ridotte, non sono state forse senza influsso sul pensiero del grande filosofo.

Ma si potrebbe osservare, più particolarmente, che nel 1900, poco dopo dunque l'invenzione di Lumière, nella raccolta di quei tre famosi articoli usciti nella « Revue de Paris » e pubblicati col titolo *Le Rire*, che restano ancora un saggio sul comico di singolare importanza, Bergson s'incontrava teoricamente con momenti e dati essenziali di quella che divenne l'espressione comica nel bianco e nero.

L'*Arroseur arrosé* è quasi una simbolica esplosione del primo senso cinematografico: puerile, primordiale, svolto su di una situazione da lanterna magica. Un'azione che viene a rivolgersi contro colui che dovrebbe compierla su altro o su altri. Il movimento, diventato pittura, descrizione visiva, fotografia animata, non poteva cercare forse altra cosa più istintiva, meno complicata, meno priva di intrusioni cerebrali. E questo era nei presupposti fondamentali del comico. Bergson appunto in quegli anni scrive: « Souvent on nous présentera un personnage qui prépare les filets où il viendra lui-même se faire prendre. L'histoire du pérsecuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, fait le fond de bien de comédies. Nous la trouvons déja dans l'ancienne farce ». « La scene du *voleur volé* est bien de cette espèce. Elle finit pour rendre comique toute mésaventure ».

Si aggiunga che per Bergson forma della fantasia comica è l'uomo vivo che agisce però come una specie di *pantin articulé*. E non è questo il giocattolo per bambini detto « l'uomo cionco »? Non è questo Charlot? il più integrale, finora, e non superato, rappresentante di quella che è stata l'arte del comico cinematografico?

E quando Bergson parla della mobilità o della implicita forza comica di un volto, suggestiva sugli altri, sugli osservatori e spettatori, come ne parla? Così: « Un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelque action simple, mécanique, ou la personalité serait absorbé à tout jamais. Il y a des visages qui paraissent occupés à pleurer sans cesse, d'autres à rire ou à siffler, d'autres à souffler éternellement dans une trompette imaginaire: ces sont le plus comiques de tout les visages ». Ancora, a proposito di una forma comica in voga ai suoi tempi, il cosiddetto *vaudeville*, lo caratterizzava come una successione di movimenti e situazioni prodotte per lo più dagli spostamenti d'un oggetto con conseguenze indiavolate: « cet objet matériel qui échappe toujours quand on croit le tenir, roule alors à travers la pièce en ramassant sur sa route des incidents de plus en plus inattendus. ». E in questo caso, se Bergson avesse voluto o potuto esemplificare, nessun esempio migliore gli sarebbe occorso che *Il Ventaglio* goldoniano, modello mirabile di comico teatrale basato su questo elementare motivo, sfruttato ai fini più abili della ricerca di ilarità.

Al cinema si accosta ancora Bergson, se si osserva quanto dice circa le « series d'Epinal » libri e illustrazioni e vignette per ragazzi, disegni in vari tempi successivi, precursori dei disegni animati: pure nelle « histoires sans paroles » egli trova l'effetto comico nei cambiamenti di posizione di un oggetto che conduce con sè meccanicamente cambiamenti di situazione.

Un'altra primordiale origine di riso è collegata al sorgere del cinematografo: le cadute, fughe, le corse, gli inciampi, i fracassi. Veder cadere uno, assistere a un capitombolo è cosa che suscita e susciterà sempre una ilarità, poco caritatevole certo, ma irrefrenabile. Se Baudelaire avesse vissuto circa un'altra trentina d'anni avrebbe trovato, nelle risate delle prime sale cinematografiche, nuovo appoggio alla sua teoria del riso come *espressione satanica*, indizio di cattiveria e di orgoglio dell'uomo. « Per prendere uno degli esempi più volgari della vita, cosa c'è di così rallegrante nello spettacolo di un uomo che cade sul ghiaccio o sul selciato, che inciampa al termine di un marciapiede, perchè il viso del suo fratello in Gesù Cristo si contragga in un

modo disordinato, perchè i muscoli della sua faccia si mettano a muoversi improvvisamente come un orologio a mezzogiorno o un giocattolo a molle? Quel povero diavolo si è almeno sfigurato, forse si è fratturato un membro essenziale: tuttavia il riso è partito, irresistibile e improvviso ».

Quanto era ingenuo l'ottimo nostro Parini il quale, pure avendo toccato nella « Caduta » un simile punto, si illudeva che l'ilarità dello spettatore, in ogni caso un ragazzo, non un uomo cosciente della propria dignità, fosse soltanto momentanea e subito controllata da un senso di compassione. « Ride il fanciullo, e gli occhi — Tosto gonfia commosso, — Ché il cubito e i ginocchi — Me scorge o il mento dal cader percosso ». Ha dispiacere a veder caduto e ferito il vecchio poeta. Ma qui vorrei dire una cosa curiosa: una volta sentii spiegare in una privata conversazione questi versi in tutt'altra maniera. Il ragazzaccio avrebbe tanto sghignazzato alla caduta del povero Parini che i suoi occhi si gonfiavano dal troppo ridere! Chi commentava così era però una persona che sapevo di animo malignissimo nei rapporti umani.

II

Il vecchio film comico di Max Linder, di Cretinetti, di Ridolini, a base di fughe finali bastonature e inseguimenti aveva una sua logica originaria, eccitante a un riso fisiologico ed era certo qualche cosa di ben diverso dal teatro, tanto più essendo senza parole. Non era la farsa, la *pochade*, la commedia, l'operetta, la rivista. E anche in tempi più vicini a noi e nel massimo della fioritura charlottiana questo comico buffonesco si mantenne migliorandosi, con pensate improvvise, farsesche, cui il *muto* dava suggestione ridicola e pungente. (Penso a certe scene comiche francesi della serie dei Cohen).

Il culmine comico in cinematografia è stato raggiunto certamente da Charlot: un comico caratteristico della nuova arte e della nuova tecnica. I film di Clair ci portanto in un campo diverso; essi stanno alla consueta produzione nelle loro parti satiriche che più indulgono a suscitare un riso o pensoso o amaro, come il comico leopardiano dei « Paralipomeni » potrebbe stare alla lirica del Recanatese. (Mi si perdoni il paragone). Tutto è annegato nell'ironia fine cerebrale letteraria.

Migliaia di gente si è sbellicata dal ridere dinanzi a un film di Musco o dei De Filippo; eppure codesta gente si è illusa o si illude di

essere dinanzi a uno schermo: non è che a una succursale di un teatro. Al teatro vero e proprio riderebbe ancora di più; perchè se si ritorna una seconda, una terza volta, a vedere simili film si ride sempre meno data la meccanicità inesorabile che vi leva ogni sorpresa e non vi dà nessuna speranza di poter vedere fare a questi attori brillantissimi una smorfia diversa, un minimo movimento nuovo.

Il film americano dove esso non è insopportabile ripetizione della rivista o dell'operetta ha avuto ed ha manifestazioni sue, cinematografiche, inconfondibili: la impassibilità di un Buster Keaton, la fissità dei suoi muscoli facciali, la gigantesca idiozia che egli riesce nei gesti a significare sono qualche cosa di comicità espressiva che nè il teatro nè la leteratura potevano darci. Ma il logorio di questa forma è già avvenuto, basato com'era sull'individuo e sulla sua effimera durata: nel *Pericolo pubblico n. 100* si sente sazietà e noia.

La comicità detta irresistibile di Stan Laurel e Oliver Hardy ha avuto le sue basi reali su motivi di vero umorismo farsesco, non teatrale talvolta, ma se si togliesse l'aiuto musicale come nel *Fra Diavolo* (opera buffa ridotta per lo schermo e nulla più) o il dialogo, il celebre grasso e il celebre magro non resterebbero segnalati che per isolate ed episodiche invenzioni grottesche di indovinati atteggiamenti e movimenti di mani o smorfie di viso. E può dirsi anche finito il *modo* di Harold Lloyd.

La forma Topolino-Mickey Mouse-Silly Simphony-Walt Disney gode la miglior fortuna presso gli intelligenti e i migliori competenti di bianco e nero, anche in Italia, ma bisognerebbe avere il coraggio di dire che quel comico è spesso estraneo al nostro spirito, ai nostri desideri, e se rappresenta una realizzazione propria del cinema ha anch'esso il suo arbitrario, il suo contatto con la letteratura, e con tante cose che ci fanno esulare dallo schermo. L'arte del cinema con questi disegni animati vien distillata ridotta dadaisticamente fino alla esasperazione della stupidità. E talvolta in tutta quella fantasia nuova smagliante che è come la manifestazione più ardita d'una nuova arte si sente un che di pesante, di vecchio: è ancora il fastidio dell'eterno ciclo epico animalesco che ci perseguita, che ritorna in modo curioso e del tutto singolare e che nonostante le meraviglie di quello che il cinema possa dare alla fantasia più libera non ci porterà mai a quel riso totale spensierato inconscio fanciullesco dei primi buffoneschi esperimenti cinematografici.

Dove Disney realizza la massima poesia è là dove si attua la sua vera fantasia inventiva senza l'intermediario topolino, animale in ge-

nere. Si capisce come *Biancaneve e i sette nani* abbiano costituito una mèta, segnato una data, sebbene non ancora nel comico integrale, bensì nel fiabesco sempre intinto di letteratura da tradizioni popolari.

Quelle vocione grosse uscenti da piccoli animali sono esempio di superficiale grottesco, non già di libera rielaborazione dei materiali affioranti da ogni parte e che spesso nei migliori e più felici casi ci richiamano a un sereno limpido giuoco ariostesco.

Il riso di quegli animali non ci eccita troppo: ci ha detto magnificamente Leopardi che gli animali non ridono. Il privilegio di ridere è degli uomini, (dopo la loro caduta, dopo la colpa, e la cacciata dal Paradiso terrestre, aggiungerebbe Baudelaire). Se agli animali la poesia di tutti i tempi e di tutti i luoghi ha attribuito le facoltà umane e quindi anche il riso, il sogghigno il sarcasmo, ciò è rimasto nei libri, nella letteratura, nelle illustrazioni figurate: un po' approssimativamente, ma sullo schermo si vede! E poi anche qui ci soccorre il ricordo di Baudelaire nelle sue considerazioni sull'arte comica: gli animali più grotteschi sono quelli più seri: le scimmie e i pappagalli, non i topi, i porcellini, le galline.

III

E il comico cinematografico italiano che non sia teatro, operetta, rivista musicale portate sullo schermo, esiste? Esiste, certamente; anzi, la cinematografia nostra finora si è orientata con successo nel senso comico-sentimentale riuscendo anche ad esportare tale produzione al di fuori. Meraviglia che in una rassegna uscita nel « Mercure de France » qualche tempo fa, (1° dicembre 1937) nella quale si faceva un panorama del comico cinematografico mondiale non sia stata affatto citata l'Italia! (La conclusione di tale breve saggio abbastanza superficiale era che solo sovrasta in questa categoria di produzione Walt Disney, Chaplin non essendo riuscito a rinnovarsi: i Russi non hanno film comici, i Tedeschi nemmeno, secondo l'articolista, Louis Le Sidaner; nell'Europa centrale c'è qualche cosa; pure in Francia, ma come teatro: e sull'Italia silenzio assoluto. Come esempio di lavoro comico tutto proprio è indicata *La Kermesse héröique*, che è forse anch'essa uno dei modelli più chiari di produzione operettistica).

Da noi il comico sullo schermo è spesso imitazione del teatro, ma certe cose di Camerini (e citazioni di qualche altro si potrebbero fare) ricevono vita umoristica e ridanciana, talvolta anche profonda, pro-

prio da mezzi cinematografici: bisognerebbe vedere per dare un giudizio più sicuro e ampio su di lui (non paia arrischiata l'affermazione) come saprebbe lavorare non affidandosi al dialogo nè in genere al parlato. Nel *Signor Max* e in *Gli uomini, che mascalzoni* vi sono intuizioni e trovate comiche reali e che ben ricordiamo anche dopo molto tempo.

IV

Vediamo in concreto alcune esemplificazioni. Prendiamo *Tempi moderni* modello quasi recente di comico cinematografico integrale o che almeno vorrebbe essere tale. Dov'è che il pubblico ride di più durante la visione di esso?

1. - Al pasto meccanico dove si vede il disgraziato protagonista colpito a destra e sinistra, schiaffeggiato dalla macchina su e giù, un vero supplizio. Si sentono allora nella sala oscura risa convulse, scontorcimenti, di ragazzi, vecchi, maturi, di miti signore. Siamo nel momento satanico del riso di cui parla Baudelaire.

2. - Quando lui e la moglie del pastore protestante seduti accanto su di un canapè si guardano in cagnesco per l'equivoco su certi rumori che vengono invece dalla radio.

3. - Quando Charlot compra sigari e paste senza avere un soldo in tasca e le distribuisce signorilmente ai ragazzi intorno approfittando del momento che il poliziotto, il quale lo ha arrestato, è andato a telefonare.

4. - Quando le guardie lo inseguono e lui butta una sopra l'altra le seggiole per facilitare la fuga.

5. - Quando cade nel fosso e batte la testa credendo di fare un bagno in mare. Qui si sente il massimo del riso convulso da parte degli spettatori.

6. - Quando fa da cameriere e il cliente disperato aspetta invano l'anatra arrosto.

7. - Quando con le tenaglie aggancia i nasi della gente e dei compagni di lavoro.

Temi elementari di ilarità e sempre buoni: dall'interpretazione sospettosa dei rumori fisiologici alla corbellatura verso i tutori dell'ordine.

Vediamo un altro esempio, diverso: *Carnet de bal*, lavoro non intenzionalmente comico ma dove Duvivier, secondo la composizione tecnico-stilistica della sua estetica registica, ha a bella posta inserito nel dramma il faceto, l'*umore*, il grottesco, come è formula dell'arte moderna, dopo la distruzione delle vecchie poetiche secolari fatta dalla Rivoluzione romantica. Si trovano perciò episodi che veramente suscitano il solito irrefrenabile sbellicamento: il sindaco in bretelle alle prese con la matura fidanzata-ancillare e che poi sposa sè stesso; la lite rabbiosa tra i due per chiudere o alzare le persiane della finestra: l'anziana e goffa sposa con tanto di fiori d'arancio in testa (della quale si potrebbe ripetere la frase d'un personaggio di commedia francese: « la signora sposa avrebbe diritto a portare i frutti non i fiori »).

La differenza tra queste due espressioni comiche, tra Charlot e Duvivier, è abbastanza profonda: nell'inglese abbiamo un comico essenzialmente appositamente articolato, meccanico, uscente e originato dal movimento (provatevi a descrivere letterariamente la scena della macchina per mangiare nell'officina, e ditemi con quanta difficoltà, con quanto dispendio di particolari descrittivi si arriverebbe allo scopo di suscitare quella tale ilarità). Nel francese c'è un comico incidentale che non è fine a sè stesso: accompagnato da rielaborazione di spirito fine, di agile e colto intelletto, da tutta, insomma, scena e contro scena teatrale.

V

Riassumendo impressioni e motivi visti, ci si può domandare: quali sono dunque finora gli elementi basilari che suscitano o hanno suscitato il vero riso in milioni e milioni di persone?

Si potrebbero stabilire alcune categorie principali senza escluderne, si capisce, parecchie altre. E si vede in tal modo che il primitivo giullaresco di Max Linder si è andato via via aumentando e intensificando fino a trasformarsi pur conservando la natura istintiva che è propria di questi aspetti di comicità i quali, occorre notare, devono valere per una universalità umana risultante da una massima diversità di razze, di menti, di tradizioni, di storia.

1. - Facce fisse, serie, imperturbabili, (Keaton, Charlot). Senza parlare, senza mutare espressione facciale fanno cose buffissime; impressionano stranamente le nostre facoltà di ridere.

2. - Degradazione. Una cosa è tanto più ridicola quanto più è presentata come mediocre e vile. (Sullo schermo ciò si vede immediatamente; nella espressione scritta ci vorrebbe molto di più: occorrerebbe tutto uno sviluppo). Pensate al grasso e al magro, goffi in tutto, incapaci di fare un mestiere, e dove mettono mani e piedi, succede un disastro.

3. - Scomposizione della realtà. (Disney, ma fino a un certo punto). Qui in bianco e nero si possono fare cose di comicità e grottesco senza pari; ben superiori a quanto han fatto finora la letteratura o le arti figurative. (Eppure si pensi alla forte impressione che riportò il Goethe a Palermo per le stravagantissime concezioni dei mostri umani e animaleschi nella Villa Palagonia: se fossero stati animati e no di pietrosa immobilità Goethe avrebbe visto il comico grottesco cinematografico più esasperato. Quel poco che si vede ancora può dare esempio).

4. - Trasformazioni. Se le « Metamorfosi » ovidiane invece che sul serio fossero state scritte per far ridere, avrebbero costituito un immenso film in potenza. Anche qui il cinema è sovrano ed ha fonti inesauribili. Nè la pittura nè l'illustrazione grafica nè il teatro potrebbero mai far vedere il buffo che si può nascondere entro le trasformazioni che Anacreonte augurava di sè stesso. (Anacreonte avrebbe voluto diventare uno specchio per essere così sempre guardato da colei che amava; un vestito per coprirla, un unguento per ungerla, un'acqua per lavarla, una perla che la donna portasse sempre al collo, una scarpa dentro la quale fosse il piede di lei).

5. - Distrazione e goffaggini. Stan Laurel e Oliver Hardy si sono specializzati nel non sapere tenere le mani ferme, anzi nel sentirsele come un ingombro dei più comicissimi talvolta. Si è già detto del felice effetto di Charlot che cade in un fosso credendo sia il mare. Così Don Chisciotte cade in un pozzo perchè guardava una stella.

6. - Antifotografia. La fotografia è una realtà, almeno la fotografia fenomenica per dir così e non può essere ridicola che come retrospettiva, rimettendo sott'occhio mode, fogge, barbe, cafonerie, bastoni da passeggio, ecc. dei tempi passati.

7. - Improvvisa apparizione. Un negro, un gobbo, uno zoppo che traversi lo schermo, senza che ci si sia preparati. Anche in teatro succede questo, sì, ma un negro qui è un vero negro, non è truccato, è un gobbo vero, uno sciancato vero, una grassa, una lunga lunga, presi dalla vita.

VI

Il comico cinematografico, depurato da ogni contatto con la commedia o con la letteratura umoristica, non si è allontanato troppo dalla fase giullaresca, pagliaccesca, uso commedia dell'arte da cui sorse. Charlot è riuscito a vivificare e superare questo fondamento clownesco.

Ma vogliamo dal film, come tante altre cose, anche una impressione di riso, di ilarità tutta sua, che sia propria dei nuovi mirabili mezzi di cui il cinema dispone, sconosciuti per secoli. Certo è chiedere molto: tanto più che resta ben difficile far ridere: far piangere è più facile. (La letteratura del mondo ha pochissimi grandi nomi di autori di comico).

Assistendo alla visione di *Tempi moderni* si sente ogni tanto un'impressione di cose forse già superate o che stanno per essere superate (come espressione comica). Una nuova strada si deve aprire anche per questo: più nuova, più nostra, più propria del tempo nel senso superiore della concordanza fra arte e storia. Non ci basta che la forma comica sia fusa, faccia capolino come riempitivo o diversivo, nel dramma: sia episodio che interrompa una tensione, temperi con il solito sorriso la solita lacrima.

Si vorrebbe che, come in tutte le sue manifestazioni, lo schermo avesse la sua comicità, inconfondibile, ricreatrice e rinfrancatrice, nei fatti, nell'azione, nei gesti, negli argomenti e non si facesse aiutare troppo dalle parole.

ETTORE ALLODOLI

Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo

È quasi sempre con occhio volto al probabile e prevedibile successo economico che ci si accinge alla lavorazione di un film. Benchè l'artista antico e recente si sia molte volte sottomesso alle pretese del futuro acquirente, tuttavia egli riusciva ad appagare le sue ispirazioni estetiche anche entro quei limiti prefissati o malgrado essi. Anche alla pellicola le caratteristiche e i limiti sono prefissati con intenzione dai produttori che pensano che il pubblico li pretenda; ma sono limiti quasi sempre soffocanti per il realizzatore che abbia volontà precisa, il che di rado avviene, di mirare all'arte; poi, come avviene per le cose fatte al buio, spesso errati in modo risibile. Da tante pellicole falsate dalla credenza che si debba a tutti i costi servire alle esigenze spettacolari, tirando ad azzeccare le vivande di cui sia al momento più ingorda la fame del pubblico, da tante parti guastati prima del nascere, è raro assai che nasca l'opera di alto valore artistico.

Come poter soddisfare le esigenze dello spettacolo e dei suoi incassi, tutelando nel medesimo tempo il decoro artistico, e concedendo una qualche possibilità per chi ama l'arte, di tentarla con libertà sufficiente, potrebbe essere oggetto di uno studio assai interessante; che non meriterebbe lo spregio di chi nel cinema non cura il lato artistico, ma lo considera solo un mezzo di guadagno; perchè anche costui dovrà forse persuadersi che una produzione commerciale non si tien su senza l'iniezione periodica di un capolavoro. Abbandono per stavolta l'argomento che pure potrebbe rientrare in questo tema, che tratterò invece da un lato più teorico.

Spettacolo è una di quelle parole che non si lascia rinchiudere nel carcere di una definizione rigida e inemendabile; da un buco o dall'altro ne sguscia fuori qualche senso più vasto. Data la radice, spettacolo è tutto ciò che si vede, ma occorre una restrizione. Non è la medesima

cosa che i nostri occhi si adagino noncuranti sulla parete di una stanza mentre il nostro pensiero è altrove e che noi ci volgiamo attenti a osservare qualche aspetto della parete stessa. Solo nel secondo caso potremo parlare di spettacolo; quindi perchè una vista qualunque diventi uno spettacolo è necessario l'interesse da parte di chi guarda. Lo spettacolo è sempre relativo allo spettatore; una stessa vista può esserlo per alcuni soltanto. Per uno che conosca dei curiosi precedenti può costituire meraviglia e spettacolo il vedere insieme un uomo e una donna per la via, che invece la folla trascura come le altre innumerevoli coppie in cui si imbatte.

Condizioni prime per fare uno spettacolo sono l'interesse e la curiosità di uno spettatore. Non negherò quindi che l'arresto movimentato di un lestofante per istrada sia in certo senso spettacolo anche per quello che si avvede con una punta d'angoscia che l'individuo è un suo caro parente, atteso il grande interesse da cui è preso tutto di un colpo; ma credo che più propriamente spettacolo debba esser detto quel fatterello rispetto a tutta l'altra folla accorsa a vedere; che, non palpitando per ragioni private, osserva avidamente, per quella curiosità che appagata dà piacere.

Direi che ci troviamo di fronte ad uno spettacolo quando noi di nostra libera scelta guardiamo qualcosa che ha esistenza fuori ed indipendente da noi, per provarci un senso di piacere che può anche uscire dai sentimenti più insoliti come il ribrezzo o il compiacimento di macerare il nostro dolore.

Precisati questi caratteri è interessante un esame dei rapporti e delle differenze fra spettacolo e arte. Lo spettacolo può essere accidentale; l'arte dovrebbe essere sempre voluta. Vi sono opere d'arte che non appaiono uno spettacolo: le opere letterarie. Così pure la maggior parte degli spettacoli non costituisce arte. Molti spettacoli sono tali solo per certi spettatori; l'essenza dell'opera d'arte è eterna e si rivela simile per tutti quelli che sono in grado di comprenderla. Così i valori spettacolari non hanno niente a che vedere coi valori artistici.

In base a quali elementi la quasi totalità degli incompetenti giudica, poniamo, una pittura? In base agli elementi che potremmo dire spettacolari e che non dovrebbero influenzare chi nel quadro cerca solo l'arte. Per esempio davanti a un quadro famoso di un qualche nostro pittore i più si sforzano di notare lo splendore dei visi, la grazia degli atteggiamenti; non si lasciano sfuggire la bellezza o bruttezza in senso umano e non estetico dei particolari; ma non arrivano ad afferrare la

bellezza artistica. Ma un'altra specie di gioia si può provare davanti all'opera d'arte, gioia più schietta riservata a quei pochi che per inclinazione o per studio possono cogliere la sostanza reale dell'arte e rivivere la vita nascosta che l'artista ha infuso alla sua creazione. Vita che non sempre si manifesta a tutti e che è facile travisare per i non iniziati; perchè per comprendere un capolavoro di un'arte è necessario oltre una inclinazione naturale un certo possesso dei mezzi espressivi e tecnici, degli stili, della storia, di altri prodotti dell'arte stessa.

Questa più o meno grande difficoltà di penetrare i valori artistici — mentre dei valori spettacolari tutti riescono a scovarne secondo i loro gusti — non è identica per tutte le arti e massima, a mio parere, per le arti figurative e minima per la musica.

E per il cinema? È ormai risaputo che un film incide sullo spettatore con una forza assai più immediata di quel che facciano i prodotti di tutte le altre arti. Tutti escono da un cinematografo, portandosi nel cervello almeno un simulacro di giudizio sul film che hanno visto, anche se la sentenza nebulosa non assume mai in seguito i contorni delle parole. Essi hanno subito l'influenza del film, come tante lastre fotografiche che esposte alla luce sono state fatalmente impressionate. Non hanno dovuto come innanzi a una fredda e rinomata pittura, ricercare faticosamente colle loro forze troppo poco allenate le cose da ammirare. La maggior parte degli spettatori entra nel cinematografo per divertirsi e rasserenarsi; se il film soddisfa queste esigenze il giudizio è sempre uno: il film è bello. Il responso che i popoli vengono a pronunciare su un film in base alla frequenza al botteghino, è un giudizio quasi sempre purtroppo determinato dai valori più superficiali e comprensibili del film, quindi i valori spettacolari. Interesse più per la trama che per il modo con cui è resa la trama; l'interesse per i volti dei personaggi; preferenze per un certo genere di pellicole, largo acconsentimento per tutto ciò che rallegra, che mostra facile la vita, per i condimenti comici e pittoreschi. La folla quindi al cinema giudica e giudicherà più o meno sempre, più in base al superficiale divertimento che non alla soddisfazione spirituale. A mio parere quindi, a meno di una educazione estetica delle folle, assai difficile a ottenersi, un film artisticamente pregevole potrà incontrare successo solo quando i valori spettacolari coesisteranno insieme a quelli artistici o coincideranno in un certo senso con essi. Nel caso degli ultimi film a successo di Duvivier, il pubblico è rimasto impressionato dalla morbosa potenza di suggestione naturale di questo regista che in *Carnet di ballo* dispone perfino tanti concentrati di vita, tutti carichi del mag-

gior fascio addensabile di emozioni; pubblico e critica, ambedue trascinati dalla stessa forza istintiva, concordano nel giudizio favorevole, anche se il secondo saprà poi svelare a parole la magia dei mezzi con cui il regista agisce. Al contrario non credo che il pubblico abbia mai compreso (poco male) l'amarezza del pessimismo sociale di Charlot i cui film tuttavia hanno avuto successo per gli episodi comici il cui reale significato forse sfuggiva.

Resta quindi dimostrato che per comprendere un film artistico è necessario una certa cultura estetica e un'educazione cinematografica che gran parte della folla non possiede. Quindi essa giudica nel film lo spettacolo, ma sceverare l'arte è naturalmente difficile per i più. Assai pochi sono quelli fra gli spettatori che comprendono l'intervento del regista nella creazione del film proiettato, perchè il merito di ogni pregio viene giudicato senz'altro agli attori e non si pensa che confusamente agli artisti invisibili che hanno ideato e costruito quel brano di vita fittizia che si accetta e si segue così com'è, con una specie di fatalismo. Per il critico invece è necessario un possesso, un controllo e una valutazione continua della materia artistica. Certamente non è delitto accorrere a dei fiilm che attirino per quelle speciali particolarità che io ho chiamato valori spettacolari; ma purchè l'ammirazione per questi o «generi», o musiche, o attori che siano, non influenzi il retto giudizio sulle reali qualità artistiche del film.

* * *

Per addivenire all'opera d'arte cinematografica, cioè la pellicola, è necessaria la proiezione, vale a dire lo spettacolo. Nel cinema quindi lo spettacolo è un mezzo inevitabile per penetrare l'opera d'arte nella sua interezza; identico ufficio ha in un romanzo la lettura. Anche un quadro è necessario vederlo; ciò che suscita uno spettacolo; ma altra cosa è la ricostruzione nello spirito di una vita gelida e muta, altra cosa è una vita mossa, frizzante e reale che s'impone dispoticamente agli occhi e al pensiero senza lasciar tempo per meditarci sopra.

Se ora valutiamo la funzione e il significato estetico dello spettacolo teatrale, solo a uno sguardo miope parrà di non riscontrare differenze sensibili da esso allo spettacolo cinematografico. Si potrebbe osservare che nel cinema lo spettacolo serve a diffondere un'opera d'arte completa e stabile, il film; al teatro ugualmente a diffondere un'altra creazione

artistica immutabile e imperitura: il dramma; solo non più si tratterebbe di un'operazione meccanica, ma di una più complessa ambientazione, interpretazione, rielaborazione; nell'uno e nell'altro caso lo spettacolo non sarebbe che un mezzo, un po' più invadente nel secondo. Ma a mio parere l'importanza nel teatro dello spettacolo è ben maggiore; lo spettacolo è addirittura un fine, il fine a cui concorrono molte e varie attività artistiche teatrali. Il teatro è l'arte per lo spettacolo mentre il cinema è l'arte che ha bisogno dello spettacolo per mostrarsi. E se noi crediamo che si possa parlare di un'opera d'arte solo quando essa è un prodotto rifinito e imperituro dell'ingegno umano, dobbiamo ammettere che il teatro è la sola arte senza opera d'arte. Fa certamente dell'arte di teatro l'attore, il regista che gli corregge il giuoco scenico, lo scenografo, perfino il tecnico delle luci; tutte funzioni di servigio in cui tuttavia questi artisti possono dimostrare la loro eccellenza; fa naturalmente arte di teatro l'autore della commedia, ma solo in quanto la sviluppa e le adatta, avendo negli occhi della mente l'effetto probabile sulla scena, sottostando al tempo medesimo all'esigenze dialettiche e pratiche della rappresentazione; e si potrà certo valutare per sè come opera completa il suo copione, ma non più come opera d'arte del teatro, bensì di letteratura. Ogni opera teatrale può essere giudicata riguardo all'effetto che essa può ottenere rappresentata sul palcoscenico; ma si può anche fare astrazione dalla sua efficacia scenica per non considerare in essa che la poesia espressa in forma drammatica. All'attivo di un poeta come Shakespeare, va riscontrata ancora oggi la vitalità scenica degli atti dei suoi personaggi; benchè al tempo del tragico inglese lo spettacolo e i mezzi scenici fossero assai remoti da quelli d'oggi, come lo spirito degli ascoltatori. L'efficacia spettacolare dell'opera dipende quindi da molte circostanze anche storiche; vi sono opere in questo senso più o meno vitali, una rappresentazione dell'Alfieri (di assai posteriore a Shakespeare) oggi forse urterebbe troppo con i costumi e lo spirito moderno, e una rappresentazione di una tragedia greca non ha più che un interesse archeologico. Eppure l'efficacia spettacolare di tutti questi drammi, che non influisce sul giudizio estetico, ebbe al momento grande importanza immediata; questi drammaturghi suscitati da una momentanea fioritura teatrale scrissero per una certa forma di spettacolo. La parte letteraria della tragedia fu allora forse un po' soffocata nella rappresentazione, ma poi di mano in mano si affrancò mantenendo tutto il suo valore artistico. Ogni fioritura di arte teatrale lascia dietro di sè una scia di opere letterarie, oltre a qualche avanzo come edifici,

costumi, citazioni nei libri, tutte traccie di un periodo rigoglioso dell'arte più caduca nei suoi momenti espressivi. Le ragioni della non esistenza o per lo meno della non permanenza dell'opera d'arte di teatro è dovuta al fatto che tutte le attività artistiche teatrali non vanno a fondersi nella sintesi di una creazione artistica, come avviene nel cinema, ma vanno a sfociare tutte in uno spettacolo che non è più solo un fatto artistico, ma un fatto umano, su cui esercitano la loro influenza certe condizioni storiche. La rappresentazione teatrale non può essere detta un'opera d'arte non solo perchè è assurdo cercare di intuirla come creazione completa, — non fondendosi, non « contaminandosi » insieme, copione e messa in scena — ma sopratutto perchè il pubblico con le sue reazioni e le sue preferenze fa pesare la sua influenza sullo spettacolo; dal palcoscenico si ha verso la platea una proiezione di correnti spirituali che investono tutto il vano e in quell'aria respirabile che unisce senza ostacoli platea e palcoscenico sgorga vivissimo il sentimento della coralità.

* * *

I due spettacoli che ho in esame hanno certamente altri punti notevoli in cui differiscono, che si arriverebbero tuttavia agevolmente a far derivare dalle precedenti caratteristiche distintive generali. Consideriamo la posizione dello spettatore nei due spettacoli; particolare di grande importanza dato che lo spettacolo lo fa tale uno spettatore. Agli occhi che talvolta dopo attesa paziente fissano ora vigili in teatro il palcoscenico, viene con tutti i riti spalancato un brano di vita vissuto in quel momento da uomini in carne ed ossa; da quella vita finta ma corporea ogni spettatore è più o meno distante, secondo che più largo o più corto si spande lo spazio denso di materia che lo separa da essa; è realmente cosa diversa, più piccina e più fioca, è la rappresentazione per lo spettatore del loggione in confronto a quello della platea. Ma al cinema tutti a un dipresso gli spettatori vedono allo stesso modo con le medesime prospettive secondo l'occhio che dallo schermo guarda per loro, entro cui lo spettatore si immette senza curarsi di ciò che lo circonda o gli sta innanzi, mentre spesso al teatro la materia interposta appesantisce il volo dello spirito verso la vita del palcoscenico. Mentre al cinema lo schermo fa da discriminante fra gli spettatori e la vita incorporea del film, al teatro respirano in una sola unificante atmosfera gli uomini vivi che sfoggiano la loro bravura sul palcoscenico e la massa viva degli

spettatori che si compiace e freme che quelli si immedesimino appassionatamente in una vita la cui finzione è sottintesa, ma solleva ugualmente, anzi forse per questo di più, un vivo interesse umano; quell'interesse che ci prende per tutte le cose che si svolgono prsso a noi e in nessun'altra parte, e a cui noi soltanto é i nostri vicini abbiamo il privilegio di assistere. A che cosa si rivolge questo interesse dello spettatore? Prima al vano, a tutto l'altro pubblico; quando si offuscano i lumi, al sipario; quando esso si leva, alla scena, ai costumi, poi passerà a seguire l'azione verbale e le movenze degli attori. In questo modo i frutti delle varie attività artistiche necessarie allo spettacolo, vengono valutate più individualmente che nel loro complesso; non si è visto forse più volte un pubblico entusiasmarsi alla bravura di un attore, pur storcendo le orecchie al dialogo? Bravura, virtuosismo, mestiere; parole pronunciabilissime nella critica teatrale ma che hanno assai meno motivo di apparire in quella cinematografica. Al teatro lo spettatore soffre che un uomo come lui, lì presente, entri nel suo ruolo con una foga anche troppo eccessiva per ciò che si assume di esprimere; lo spettatore non ride quasi mai neppure quando sul palcoscenico dei sentimenti comuni a tutta l'umanità — quindi a lui — sono espressi con troppo marcata effusione perchè al teatro non guasta la celebrazione un piano anche troppo elevato dei moti universali del cuore umano. Mentre lo spettatore segue con occhio scrutativo la rappresentazione, si compiace delle reazioni sue e dei suoi vicini, continua a sentirsi uomo vitale, mantiene una vasta autonomia spirituale, sa che dovrà anche lui pronunciarsi alla fine. Il teatro è uno spettacolo più corale del cinema perchè ogni spettatore, pur essendo attirato dall'azione che si svolge sul palcoscenico, non perde il senso della sua posizione nella platea, avverte se le reazioni degli altri spettatori sono simili alle sue, si sente parte di una folla che assiste e che dovrà giudicare quello spettacolo rappresentato apposta per lei. Viceversa al cinematografo, a meno che non si debba dopo la proiezione far rumoreggiare un giudizio, lo spettatore è spesso tanto estraniato dal pubblico come da sè stesso, tanto immedesimato con lo schermo che ben separati si possono dire quei fili ideali che congiungono lo schermo ad ogni singolo (da notarsi che lo spettatore che si trova in platea con pochi altri sente un disagio più gravoso al teatro che al cinematografo, dove non vi sono individui in carne ed ossa che lavorano per lui, e la presenza e la reazione dei suoi vicini lo occupano ben poco).

Al cinematografo è necessario non distrarsi dal racconto; il film infatti è sostanzialmente un racconto. Il film è percorso dal principio alla fine da un filo narrativo che corre sostenuto a turno da un'immagine all'altra. Talvolta questo ipotetico filo, da cui pende l'animo dello spettatore, si appoggia al dialogo invece che all'immagine, come un veicolo che esca da una strada ardua ma sicura per entrare in un'altra apparentemente più agevole ma più pericolosa. Benchè sia meglio evitarla questa strada, mi pare tuttavia che vi siano casi in cui non si possa fare a meno di imboccarla; vi sono stati anzi dei film riusciti in cui era stato il sonoro a guidare tutto il processo narrativo del film. Senza dubbio quando la parte visiva non accompagni con ritmo sicuro la parola, questa trascorre lenta, fredda e monotona, non essendo bastevole un vigoroso ma non soccorso linguaggio auditivo, perchè la colonna sonora anche se potesse essere sempre accomodata alle esigenze ritmiche del cinema, rimarrebbe sempre una riproduzione identica, e quindi in certo senso teatrale delle voci e dei suoni della vita, e non una riproduzione labile, piatta e diversa come l'immagine; la quale è ormai dotata di una vita sua propria che fa quasi completamente dimenticare l'originale da cui la si è ricavata.

Lo spettatore occupato a seguire il racconto cinematografico non ha che tempo brevissimo per soffermarsi col suo giudizio selettivo su ogni singola inquadratura; la quale dovrebbe avere interesse più per il significato che assume nella narrazione che per sè stessa; una curiosità soverchia per i particolari spettacolari nuoce, come ho già detto alla valutazione esatta del film come opera d'arte. Un tale esame delle parti dello spettacolo è ammissibile nel teatro; ma nel cinematografo non dovrebbe sussistere, perchè i differenti artisti impegnati nella realizzazione del film dovrebbero fondere le loro attività anche sacrificando il soverchio delle loro aspirazioni individuali, per curare il pregio totale del film, mentre il giudizio sul complesso del racconto dovrebbe precedere nello spettatore ogni altro eventuale su particolarità isolate e accessorie. Al teatro come al cinema la vita rappresentata è finta con arte; ma nel film costruito e curato brano a brano, la finzione non deve svelarsi, l'arte non deve diventare artificio, l'individualità eccessiva di un qualche artista non manifestarsi con troppo chiarezza; mentre, come abbiamo visto, tutto questo è permesso molto di più al teatro. Così quando in un film vedremo un attore che non si sarà sacrificato fino a divenire una ombra che vive la sua vita, ma si mostrerà sempre un uomo che ha fatto sfoggio di bravura innanzi all'obbiettivo, allora potremo accusarlo di

recitazione teatrale. Mentre lo spettacolo teatrale viene considerato come un tentativo interessante di fingere la vita vera, al cinema si pretende una vita realistica che si accetta di seguire come vera. (Pensate all'impressione diversa di una morte sul palcoscenico e sullo schermo).

È curioso notare che spesso è proprio nello spettatore incolto che l'interesse per gli elementi spettacolari e ammirati « teatralmente » prevale, ed è più continua la consapevolezza che si tratta da capo a fondo di una finzione; è invece proprio del critico d'interessarsi ad essa come cosa viva, di quella vita personale di cui è sempre dotata l'opera d'arte.

* * *

Un racconto presume un narratore. Lo schermo è il vero narratore del film; la presenza dello schermo con tutte le conseguenze che porta è forse ciò che differenzia lo spettacolo cinematografico da quello teatrale. Lo schermo immette i nostri occhi entro una vita in immagine che esso visita scegliendo vari momenti del suo svolgersi, mostrando di volta in volta, lui stesso diretto da un pensiero che sempre interviene ma che lo spettatore poco avverte, i quadri che compongono col loro significato il mosaico della narrazione. Questo rapido succedersi di scene è possibile solo perchè si tratta di immagini; la traccia che esse lasciano è labile ed esse non incidono pesantemente sullo spettatore come le scene teatrali o come inciderebbero esse stesse se fossero, come non sono più, fotografie di una vita a cui bisognasse riportarsi di volta in volta col pensiero. Al teatro una lenta vita corporea è spartita in nuclei sintetici; al cinema una vita in immagine è vivificata da un ritmo che scaccia quella lentezza e confusione propria della nostra realtà quotidiana; difetti che restano per massima parte nel teatro.

* * *

A questo punto mi si potrebbe obiettare:

Una volta ammesso che caratteristica del cinema sia la narrazione e che il cinema sia uno spettacolo, come si risolve la contraddizione? Una narrazione presuppone teoricamente una vita già svoltasi e quindi descritta e necessariamente trasfigurata, tanto che si penetra in essa solo attraverso la rielaborazione fattane dal pensiero di qualcuno; ma uno spettacolo presuppone invece, è detto più indietro, una vita attuale immediata che si svolge indipendente dal nostro concorso; mentre in un

romanzo penetriamo a gradi nell'interno del nostro spirito. Senza dubbio nel cinema la scelta progressiva dei particolari di cui valersi per descrivere nel loro complesso i fatti di una vita, è propria di una narrazione, come, il tralasciare un'inquadratura quando essa abbia già dato tutto ciò che può servire al procedere della narrazione stessa (così un romanziere sceglie saggiamente i punti e sa non insistervi); ma una volta compiuta questa scelta immaginaria, lo schermo ospita inattivo un brano di vita che è stato costruito in modo che appaia allo spettatore vita realistica, vita in atto. Mi par giusto quindi precisare la sorta della narrazione e sostituire a questo termine quello di narrazione in atto.

Potremo dire quindi che un film ha un'intelaiatura narrativa i cui quadri sono riempiti da tante brevi azioni, che la vita che essa narra si svolge al momento non è già ipoteticamente avvenuta come i fatti che narra un romanziere. Per questo il termine che ho proposto mi pare più completo e preciso. Si può notare infine come da questa definizione il cinema appaia un'arte con mezzi espressivi circa intermedi fra il teatro (la cui caratteristica è azione) e la prosa narrativa.

ADRIANO MAGLI

Torino cinematografica prima e durante la guerra

(APPUNTI)

I PRODUTTORI

Al titolo che parrebbe pretenzioso, ho aggiunto tra parentesi *appunti*, perchè questi sono proprio appunti presi qua e là, data l'inesistenza di una storia della cinematografia italiana, in cui cercare notizie sul passato cinematografico di Torino (*).

Venti, trent'anni fa, il centro della cinematografia italiana, ch'è ora a Cinecittà al Quadraro, era nella Torino dai numerosi teatri di posa sparsi fuori barriera; le marche dei pionieri torinesi che lavorarono e lottarono contro l'incomprensione del Governo e dei tempi, riuscirono a conquistare il primato su tutte le marche straniere, con un nazionalismo industriale che coadiuvò efficacemente il nazionalismo ideale, base della ricostruzione fascista. Ed ecco i « primi passi ».

1904. — Il rag. Arturo Ambrosio, proprietario di un negozio di strumenti ottici e materiali fotografici in via Roma, 2, sviluppa le due prime pellicole girate in Italia, *Le Manovre degli Alpini al Colle della Ranzola,* con la rivista passata da S. M. la Regina Margherita, e *La prima corsa automobilistica italiana Susa-Moncenisio.*

1905. — Arturo Ambrosio impianta uno stabilimento in Stradale di Nizza 187, attrezzato secondo gli ultimi ritrovati della tecnica cinematografica.

1906-1907. — Vi gira la pellicola *Il cane riconoscente* premiata con la targa d'oro, offerta dai Fratelli Lumière, al Primo Concorso cinematografico italiano; e con la ripresa delle esercitazioni ippiche de-

---

(*) Utile per qualche notizia il volume di F. SORO: *Splendori e miserie del cinema, cose viste e vissute da un avvocato.* Milano, Consalvo 1935-XIII.

gli ufficiali di cavalleria di Pinerolo *I centauri*, fatta da Roberto Omegna, ottiene grande successo in Italia ed all'estero. Anche la ditta « Rossi & C. » (Strada di Casale, 91) inizia la produzione di film, subito assorbiti dalla richiesta locale. Torino ha già 11 sale da proiezione.

1908. — L'Ambrosio & C. per la ferrea volontà di Arturo Ambrosio, di creare una cinematografia italiana, diventa « Società Anonima Ambrosio » con sede sociale in Via Santa Teresa, e teatro di posa in Via Catania angolo Via Verona. Alle due fabbriche s'aggiunge la S. I. C. (Società Italiana Cinematografica con sede sociale Via Bogino 13 e teatro di posa Strada Pellerina 355). Torino ha 17 sale di proiezione.

1909. — Sorge la « Società generale Il Cinematografo » (Via Lagrange 2), ma dura soltanto qualche mese.

1910. — La Rossi & C. diventa « Itala Film », la marca gloriosa che s'imporrà in tutta l'Europa per più di un decennio. La S. I. C. diventa « Unitas S. A. Films ». L'« Ambrosio » lancia i suoi grandi calibri della « Serie d'oro »: Il *Nerone, Lo schiavo di Cartagine, Didone abbandonata*, Regista Roberto Omegna, uno dei pionieri della cinematografia italiana, e stella, o prima donna come si diceva allora, Lydia De Roberti. Giovanni Casaleggio e Lydia Quaranta sono all'« Itala Film ». Si formano: la « Navone Films » Via Romani 17 (teatro di posa in Via Moncalvo 26); l'« Aquila Flms» (via Lagrange 47), e la « Pasquali Films » (Via Brugnone, 22) che s'accaparra la « grande tragica del silenzio » Mary Cleo Tarlarini, ed il divo, già dell'« Ambrosio », Alberto Capozzi. Si specializza nei film dal vero e con l'irresistibile comico Polidor fa subito affaroni. Con la casa svizzero-torinese « Duplex Rossi » (Corso Vittorio Emanuele 78), sono 7 le case produttrici di Torino, sulle 14 di tutta Italia.

1911. — Sorge la « Savoia Films » (Via Asti 20) che ha per marca di fabbrica la riproduzione di un signeto di Amedeo V di Savoia ed il motto « Sempre avanti ». La prima donna è la bellissima Adriana Costamagna. L'« Ambrosio Films » che ha in cantiere la riduzione de *La nave* di Gabriele d'Annunzio con Antonietta Calderari come Basiliola, lancia *Nozze d'Oro* con episodi della seconda guerra d'indipendenza, che vince il Gran Premio internazionale di cinematografia di L. 25 mila all'Esposizione di Torino. Nel novembre 1911 è proiettata con molto successo nella Palazzina Reale di Stupinigi davanti a S. M. la Regina

Margherita, e regali congratulazioni vengono fatte ai produttori, ma per l'incomprensione e la negligenza del Governo verso la nuova industria che era vessata ingiustamente in tanti modi, con Reale decreto, pochi mesi dopo, mentre la pellicola otteneva vivissimo successo in tutta Italia, viene interdetta.

Dopo qualche anno di ascesa gloriosa il cinematografo si trova davanti il teatro che arruffa il pelo e mostra le unghie. La lotta è vivacissima. Il Congresso degli Artisti Drammatici, tenuto a Milano nell'estate, ottiene dal Governo la limitazione delle sale cinematografiche (*). Ermete Zacconi si decide per la settima arte, e viene a Torino all'« Itala Films » protagonista del drammone lacrimogeno *Padre*, mentre la giovanissima Giulietta De Riso viene all'« Ambrosio ». Per salvaguardare i diritti di classe contro il Governo ed il teatro, si fonda a Torino l'« Unione Italiana Cinematografisti ». A Roma, sorge la « Cines » che l'anno dopo edita il *Quo Vadis* rimasto fra i classici della cinematografia italiana.

1912. — La « Navone Films » diventa « Torino Films », con primi attori Sandro Camasio — morto a 29 anni l'anno dopo — e Alfonso Adorno. La sede sociale è in Via Arcivescovado 1 e il teatro di posa in Via Balangero 336. Le otto case torinesi producono e producono, cose da far piangere e da far ridere, ed il pubblico (ormai di tutte le classi sociali) piange e ride ed i produttori fanno affari d'oro.

1913. — *L'arte di celluloide* è riconosciuta utile alla scuola e l'on. Orlando inaugura a Milano nel febbraio, la serie degli spettacoli cinematografici della Sezione milanese dell'Istituto Minerva, sorto a Roma per l'iniziativa della Direzione Generale delle Belle Arti e dell'Istruzione Primaria e Popolare sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione. Si organizza anche una sezione a Torino con il nome « Cinema docet ». La Congregazione Concistoriale proibisce però le rappresentazioni cinematografiche di qualsiasi specie, nelle scuole e negli istituti religiosi. La S. I. C. si scioglie e lascia il teatro di posa di Strada Pellerina 355 alla « Centauro Films » che debutta con la riduzione dell'opera *Linda di Chamonix*. Sorge la « Gloria Films » (Via Quittengo 39) produttrice di un nuovo *Nerone* e di *Gli Ultimi giorni di Pompei*, regìa di Mario Caserini. Questa ha tanto successo che altre due case si

(*) Torino era rappresentata dal fondatore dell'*Itala Films*, Carlo Rossi. La sede svizzera era a Planpalais (Cantone di Ginevra).

affrettano a farne due altre edizioni. Il 28 settembre al Chiarella danno la prima di *Gli ultimi giorni di Pompei* dell'« Ambrosio Films » (Jone: Eugenia Tettoni e Nidia: Fernanda Negri Pouget) e nella stessa sala il 7 ottobre passa *Jone* o *Gli ultimi giorni di Pompei* della « Pasquali Films » (Jone: Cristina Ruspoli - Nidia: Susanne De Labroy). Tale coincidenza ebbe conseguenze giudiziarie. La « Pasquali Films » (passata in Via Savonarola 16) segna forti incassi con *I due sergenti;* altrettanto avviene alla casa Ambrosio per *I Promessi Sposi* con Gigetta Morano e Mario Bonnard, e dalla « Gloria Films » per *L'amor mio non muore* con lo stesso e Lyda Borelli (ch'era alla « Cines » di Roma). A Roma vanno nello stesso periodo i torinesi Nino Oxilia come direttore di tale casa, ed Emilio Ghione che diventa primo attore della « Celio Films »). L'« Itala Film » stava preparando la prima, fortunatissima riduzione di *Addio giovinezza* di Camasio e Oxilia, nella nuova sede di Ponte Trombetta. Con grande pubblicità nasce la « Leonardo Films » (Via Sagra di S. Michele 47) che promette direttori artistici come il pittore Giacomo Grosso, Carola Prosperi, Domenico Oliva, Arturo Foà, Romolo Ubertalli, Annibale Rigotti, e come direttori scientifici ben otto professori d'università, tra i quali Piero Giacosa, e riesce a decidere Virginia Reiter a lavorare per un film. Il 18 dicembre s'inaugura il Cinema Ambrosio, il primo grande e lussuoso cinematografo di Torino.

1914. — Sorgono la « Cenisio Films » (Via Balangero 336: la « Vidali Films » (Via Massena 94), la « S.I.N.A.T. » (Via delle Rosine 12) che come primo film, lancia un autentico giallo: *Il mistero della sigla;* la « Corona Films » (Corso Vercelli 16); l'« Eula Films » (Galleria Subalpina); la « Photo Drama Producing » (Corso Regina Margherita 46); la « Giglio Films » (Via Principe Tommaso 4). Con ritmo velocissimo nella capitale italiana del cinematografo si sfornano film gialli, rossi, lagrimogeni, da ridere e da fremere. L'« Ambrosio » prepara la *Gerla di Papà Martin* con Ermete Novelli, la *Gorgona* di Sem Benelli con Tina di Lorenzo e Annibale Ninchi, e fa comparire la piccola Maria Bay, detta Firulì, anche per le parti di maschietto. Ma la gloria di quest'anno spetta principalmente alla « Itala Film ». La sera del 18 aprile al teatro Vittorio Emanuele II si dà la prima di *Cabiria* scritta da Gabriele d'Annunzio ed affidata alla casa torinese (*). La

(*) Vi si rivelò il colosso genovese Bartolomeo Pagano, Maciste, su cui s'imperniarono molti film dell'« Itala »: *Maciste all'inferno, Maciste alpino,* etc.

messinscena grandiosissima della pellicola che costò quasi un milione oro è di Piero Fosco (Giovanni Pastrone); l'invocazione a Moloch è accompagnata dalla *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti, eseguita da ottanta professori del Teatro Regio. La prima rappresentazione ha raccolto al teatro Vittorio il miglior pubblico di Torino e della provincia. Si attendeva anche il Poeta che invece era a Parigi, nel suo appartamento al IV piano di un palazzo di Avenue Kleber sofferente per una storta presa giocando al hockey all'ambasciata d'Italia. Se è vero che Gabriele d'Annunzio ha scritto il soggetto di *Cabiria* per « dare carne rossa » ai suoi molteplici cani, la pellicola fa tuttavia un giro trionfale in tutta Italia e si vende all'estero con forti guadagni.

Ai primissimi d'agosto le dichiarazioni di guerra. In un attimo di smarrimento collettivo, i cinematografisti italiani paralizzano l'industria cinematografica fiorentissima. A Torino l'« Ambrosio Film » chiude lo stabilimento il 15 agosto, la « Savoia Film » licenzia tutto il personale e paga a *cachet*, la « Gloria », la « Pasquali », l'« Itala », la « Corona », l'« Aquila », tengono aperti gli stabilimenti ma pagano dal 20 al 50 per cento dello stipendio accreditando il resto appena si fosse ristabilito il mercato, altre case attendono allarmate gli eventi. Invano sui periodici cinematografici si anatemizzano quei cinematografisti che si erano riuniti a Roma il 4 agosto ed avevano decretato la sospensione di tutti i lavori, invano si predicono amari rimpianti per la futura impossibilità di lottare contro l'invasione di pellicole americane, che avrebbero soppiantato l'Italia su tutti i mercati. Nell'agosto si costituisce a Torino la Federazione Cinematografica Nazionale, dei lavoratori dell'industria cinematografica. S'aggiunge nel novembre anche la tassa sul prodotto lordo quotidiano dei cinematografi, che varia dal 20 al 33 per cento sui biglietti d'ingresso, senza distinzione di sale di proiezione; popolari o di lusso.

1915. — Il periodo di allarme è finito; nei teatri di posa si ricomincia a lavorare. Si vogliono provvedimenti contro le pellicole rocambolesche, sanguinolenti, dai titoli suggestivi: *Le primule insanguinate, La maschera che sanguina, La serenata della morte, Il forzato N. 113*, ecc., vere scuole del delitto. Ancora sui quotidiani, per furtarelli di ragazzi, si scrive: « ah quel cinematografo! »... Proprio su quei quotidiani cosiddetti seri che non volevano pubblicare il responso di un cronista o di un critico su ogni programma di prima visione il che sarebbe stato di grande giovamento per il pubblico. Passata la tempesta, nascono rapi-

damente nuove case. Nel 1915 Torino ha 22 case produttrici (Roma ne ha 24) ed ha 68 sale di proiezione, contro le 49 di Roma. Sorgono: la « Fotocelere Films » (Via Romani 17), la « Comoedia Drama » (Piazza Cavour 2) la «Padus Films» (Via Canova 52); l'«Eula Films» (Galleria Subalpina); la « Gladiator Films » (Via Assarotti 10) che ha per prima donna Italia Almirante Manzini; la « Splendor Films » (Via XX Settembre 37); la « Piemonte Films » (Via Po 52) la « Re Films » che esordisce con *L'Incubo*, con Fernando del Re ed Amelia Chellini; la « Niagara Films » regista Enrico Baudi di Vesme; la « Saul Films » (Galleria Subalpina); la « Victor Films » (Via Balangero 336); la « Cannelloni Films », con primo attore omonimo, che lavora in *Il naufragio della vita;* la « Bonnard S. A. Films » (Via Belfiore 3) che per il richiamo sotto le armi del direttore artistico avv. P. A. Mazzolotti e di Mario Bonnard, sospende la produzione nel giugno, dopo aver ancora edito *Serpe contro serpe;* l'« Imperial Films » filiazione dell'« Eula Films »; l'«Enotria Films» (Via Sagra S. Michele 47); l'«Etoile Films»; la « Rosmino Films » fondata dall'attore Paolo Rosmino; la «Benzi Films » che eredita il teatro di posa in Via Balangero 336 della « Cenisio Films »; la « Latina Ars » (Via Ospedale 4-bis). Questa promette di avere come soggettisti Riccardo Artuffo e Vittorio Emanuele Bravetta e verso la fine dell'anno annunzia di avere in lavorazione il film *Il mio diario di guerra;* scene drammatiche di Padre Semeria su soggetto tratto dal taccuino rinvenuto sul cadavere dell'eroico cappellano militare Don Lorenzo X, interprete Giulio Del Torre, con musica del Maestro Don Giocondo Fino.

1916. — La ripresa è sempre in parabola ascendente. Rinasce la «Pasquali & C.» (Corso Stupinigi 75) con prima attrice la russa Diana Karenne e primo attore Alberto Capozzi (allora tornato dal Brasile) che lavorano in *Passione Tzigana.* Sorgono: la « Splendor Films » (Via Canova 52) ed il suo primo film è *Muoio per lei* con Mary Letty; la « Donna Films » (Via Robilant, 3) per iniziativa della rivista torinese « La Donna », che affitta un teatro di posa e vi gira *Amor che tace* con Emma Vecla; la « Films Manipulation Agency » del cav. Mario Caserini (Corso Re Umberto 26); la « Jupiter Films » (Via Belfiore 3) ch'è la «Victoria Films» nata e morta l'anno precedente; la «Teatro Films» (Via Roma, 20); l'«Italo Egiziana Films» (Via XX Settembre 76) che gira *Vergine Innamorata* con la cantante Gea della Garisenda; la « Tergeste Films » (Via Garibaldi 3); la « Subalpina Films » che esordisce

con la fortunatissima pellicola *L'assassinio del corriere di Lione* dal popolare romanzo di Pierre Sales con Mario Casaleggio; la « Victor Films » (Via Cavour 14) con Tarasco Victor, protagonista de *Il destino di un trovatello;* la « Francot Films » (Via Carlo Alberto 29) di cui la prima produzione è *Trionfo di sangue* con Amelia Bruzzone e Arnaldo Arnaldi; l'« Italica Films » (Via Nizza 43 e l'anno dopo: Via Quittengo 39). Muore il 9 agosto per congestione polmonare Guido Gozzano, lasciando irrealizzata la riduzione cinematografica della vita di San Francesco. Pure nell'agosto viene a Torino Eleonora Duse per girare con Febo Mari all'Ambrosio, la riduzione di *Cenere* di Grazia Deledda, che fu poi ritirata dal commercio.

La campagna degli industriali francesi contro le pellicole italiane che battono la loro produzione e s'impongono su tutti i mercati, aumenta di tono. Vivace reazione, nei limiti imposti dall'alleanza, dei periodici cinematografici.

Nel novembre, muore a Cuneo la fantasiosa scrittrice Carolina Invernizio, di cui l'« Italica Films » associandosi con la « Vidali Films » si era assicurata la riduzione dei più popolari romanzi, lanciando dapprima *La sepolta viva* regìa di Enrico Vidali, e poi *Rina o l'Angelo delle Alpi*, protagonista Maria Gandini. Delle grandi marche, l'« Ambrosio Films » prepara *La Gioconda* e *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele d'Annunzio con Elena Makowska e Umberto Mozzato; l'« Itala Films », la riduzione del romanzo di Giovanni Verga *Tigre Reale* regìa di Piero Fosco, con Pina Menichelli e Febo Mari; la « Corona Films » la riduzione de *Il discepolo* di Paul Bourget, con Fabienne Fabreges; la « Latina Ars », *La Capanna dello zio Tom*, con Valentina Frascaroli. La « Gloria Films » chiude definitivamente lo stabilimento nel giugno. La « Savoia », la « Gladiator », la « Navone » e qualche altra si tengono ancora a galla.

1917. — Sorgono la « Talìa Films » (Via Saluzzo 17-19) ed esordisce con *Battaglie della vita;* l'« Edison Films » (Via Roma 18) con regista Giovannetto Casaleggio, che prepara *Le due orfanelle* dal popolare dramma del d'Ennery con Valentina Frascaroli Stellina e Mario Casaleggio; l'« Electa Films » (Via Piffetti num. 11 e poi Via Quittengo num. 39 l'anno dopo) costituita da Mario Bonnard, regista e protagonista di *L'altro io,* soggetto tratto da una novella di Oscar Wilde; la « Bios Films » produttrice di *L'orfanello di Londra;* la « Primavera Films » con *Fiamme tra fiamme;* la « Rodolfi Films » (Corso Vercelli

16) che impegna Ruggero Ruggeri per la riduzione dell'*Amleto;* la «Pio Vanzi Film» che con la «Polidor Film», la «Gloria Film», l'«Albertini Film» faceva parte della «I.N.C.I.T.», Industrie Cinematografiche Riunite, Torino-Roma. Da Milano si trasferisce a Torino la « Zannini Films», condividendo la sede di Via Balangero 336, con la «Cenisio Films», ma dura poco. Nel novembre cade sul Monte Tomba il regista e scrittore torinese Nino Oxilia, da parecchi mesi in zona di guerra. Nel dicembre si costituisce la « Corinzia Films» (Via M. Vittoria 26) regista Angelo Menini.

1918. — La « Corinzia », nel gennaio, prepara *Il fratello di Satana* con Dolores de Garcia. Sorgono ancora: la «Nazional Films» (Galleria Nazionale scala A); la «Delta Films» (Via Balangero 336) soggettista Riccardo Artuffo (che scrive il cinedramma in 4 parti *Olì*) e regista Filippo Costamagna; e l'«Armandis Films», (con Gigi Armandis e Loredana), che esordisce con *L'irreparabile.* Nel febbraio esce la « circolare Orlando» alle case fabbricanti «perchè evitino con cura scrupolosa tutto quanto potrebbe contribuire ad infiacchire il costume, ponendo invece in luce situazioni ed intrecci che valgano ad esaltare i più nobili ed elevati sentimenti ». Lavorano ancora a Torino, l'« Ambrosio », l'« Itala », la « Pasquali », la « Savoia », la « Gladiator », la « Cenisio », la « Jupiter », la « Navone », la « Latina Ars », la « Photo Drama » e poche altre.

Nel novembre si ordina la chiusura di tutti i cinematografi d'Italia per l'epidemia di spagnola. L'epidemia segna anche la chiusura dei teatri di posa. Resistono per poco ancora l'« Ambrosio », l'« Itala », la « Pasquali » (di cui muore il fondatore Ernesto Mario Pasquali nel maggio dell'anno dopo) e la « Photo Drama » che entrano nell'Unione cinematografica italiana, l'« U.C.I. », costituita nel gennaio 1919, con sede in Roma. Dal 1919 al 1926 il consorzio italiano tenta di combattere contro la produzione straniera, specialmente americana. Nel 1926 la parabola della crisi segna il massimo. Nel 1927 il grande impresario di cinematografi e noleggiatore Stefano Pittaluga diventa produttore, ed è aiutato dalla comprensione del Governo fascista. La « Cines » riprende a lavorare. Dal 1928 l'industria cinematografica italiana è sempre in lenta, ma continua ascesa.

I PERIODICI

1908. — Fondato da Gualtiero I. Fabbri (*) esce il quindicinale « La cinematografia Italiana ed Estera », Rivista internazionale dell'arte, dell'industria ed affini (Fonografia, Fotografia, Automatici, Pneumatici) Via Arcivescovado 1. Ho fatto invano ricerca delle prime due annate. Al numero 80, — 20 luglio del 1910 —, vi sono in funzione diverse rubriche: « Di tutto un poco e per ogni dove », « Nel laboratorio », « Aristarcheide », « Dalle Alpi Rezie al capo Pomaro ». Abbondano gli avvisi commerciali e scarse sono le figure.

Nel febbraio 1912 il formato, ch'è in 4° piccolo, s'ingrandisce, nel 1914 s'ingrandisce di nuovo, si aggiungono un notiziario europeo ed americano, e molte fotografie di artisti su carta patinata.

Nel 1915 diventa « La Cinematografia italiana ed estera » Rivista illustrata con direzione in Via Ospedale 4 bis, e pubblica anche tavole fuori testo. Dura forse fino al dicembre del 1926.

1910. — Al 5 dicembre esce il primo numero de « La vita cinematografica » fondata da Alfonso Cavallaro, Rivista quindicinale illustrata, con direzione in Via Roma 35. È ricca di articoli : (« La moda nei tempi, attraverso il prisma cinematografico di G. De Liguoro » comparso nel 1914, in diverse puntate, è da notarsi), e di fotografie. Il notiziario è molto esteso e rispecchia tutta la vita cinematografica d'Italia. Esce in nuova serie il 30 maggio 1933 sempre sotto la direzione di Alfonso Cavallaro, ma in veste più modesta e senza fototipie, ma dura per pochi numeri.

1913. — Il 20 marzo esce il primo numero del quindicinale illustrato « Cine Varieté » diretto da S. Biondi (Via Roma 37). Muore nel primo semestre dello stesso anno.

Il 25 aprile esce il primo numero di « Il Maggese Cinematografico », (Via delle Rosine 12), quindicinale illustrato fondato da Mario Voller Buzzi, già collaboratore de « La Vita cinematografica ». Dopo un anno ingrandisce il formato. Dura fino al dicembre del 1914.

(*) Fu questi il fondatore della stampa cinematografica italiana; cominciò a Milano creando la « Rivista Foto Cinematografica » che uscì nell'aprile 1907 e durò per 8 numeri; poi venne a Torino.

Il 26 aprile esce « Il corriere dell'arte nuova - Notiziario ufficiale di cinematografia » (Via della Rocca 4) fondatore e direttore Attilio La Porta. Durò per poco tempo.

1914. — Il 1° agosto esce « La tecnica cinematografica » (Via San Francesco da Paola 9 bis) rivista mensile con un supplemento foto-cinematografico in carta patinata ed un altro per le recensioni dei nuovi film. Dura fino ai due primi mesi del 1915. Riprende le pubblicazioni come « Cultura cinematografica » il 20 dicembre 1919, ed esce mensilmente fino alla fine del 1921.

1917. — Il 19 luglio esce il settimanale « Cine » (Via San Massimo 5) illustrato a colori con articoli vari, fondato e diretto dal regista e scrittore Angelo Menini al quale succedette il 31 maggio 1918 Lorenzo Bernatto. Dura fino al primo semestre del 1921.

Posteriormente al 1917 sorgono: il 10 maggio 1919 « Bianco e nero cinematografico», (Via Arcivescovado 1) trimensile, dir. Ulrico Giammugnai; il 1° giugno 1919 « Figure mute » (Via Nizza 43) dir. Angelo Menni, e dura fino al 15 marzo 1920; « La Rivista cinematografica », quindicinale illustrato (Via Ospedale 4-bis) dir. A. Di Marco e dura dal 1921 al 1935; la « Rivista di notizie cinematografiche Films Pittaluga » (Via Viotti 4) bimensile illustrato con tavole fuori testo che dura dal 1923 al 1929; il settimanale «Guerin cinematografico» (Via Pastrengo 13 - Dir. Vittorio Berlè, dal 17 novembre a tutto dicembre 1923; il settimanale « Corriere cinematografico » (Galleria Nazionale) dir. Alfonso Cavallaro, che esce dal 19 aprile 1924 al 31 dicembre 1927, « Cine Mondo » rivista quindicinale del cinematografo (Corso Principe Oddone 20) dir. Adriano Giovannetti, che dura dal 5 ottobre 1927 al 1931; « Cinema Film » che va dal 1927 al 1936; la « Domenica del Cinema» che esce nel 1931 e non so quanto duri, dato che non mi è stato possibile raccogliere notizie più precise e più numerose.

Scorrendo le pagine delle riviste sopra elencate, non si può fare a meno di pensare ai destini della cinematografia italiana. Se la guerra ed il dopo guerra non avessero favorita l'invasione della produzione straniera? Torino sarebbe diventata la Hollywood europea, tanta e tale era l'attività dei suoi teatri di posa e di tutto il complesso di artisti, registi, industriali che vi si riunivano.

Due volte al mese erano centinaia di pagine che vi si stampavano, riccamente illustrate, e che, negli anni più fortunati, portarono in tutta

l'Europa ed in America la rassegna della fiorente industria cinematografica d'Italia, le fotografie delle più belle attrici e dei più bravi attori.

Ed è utile e dilettevole sfogliarle ora. Tra le cose risibili, com'è naturale, vi è la moda delle dive. Cascate di perle, frangie di lustrini e piume, oh quante piume sullo schermo, nei primi dieci anni di vita della cinematografia italiana.

Ma quanto colpisce maggiormente è la falsità, l'innaturalezza, la caricatura nelle pose delle attrici e degli attori.

Questi o venivano dal teatro o s'improvvisavano. Nel primo caso portavano l'enfasi patetica teatrale di cui la macchina da presa aggravava gli effetti e i difetti; nel secondo, la buona volontà di fare ad ogni costo avendo al proprio attivo soltanto la bellezza, portava allo strafare. Per questo la sobrietà del gioco scenico americano, fu una lezione utile e subito imparata dalla nuova generazione di artisti.

Una diva di allora, dovendo sedere, in un patetico « a due », non poteva farlo nel più semplice e comune dei modi. No. Doveva posare di traverso un ginocchio sul sedile ed appoggiare un gomito alla spalliera, guardando con languidi occhi, di sbieco il compagno, il quale nei momenti solenni dei giuramenti, si premeva le cinque dita sul cuore, roteando gli occhi al cielo, una volta per ogni baffo girato all'insù.

Nelle scene di implorazioni, signore formose vestite di veli si torcevano selvaggiamente le mani, guardando in tralice, o si aggrappavano ai bianchi panciotti degli amanti fedifraghi, trascinando le ginocchia su folti tappeti.

Gli assassinii avvenivano quasi sempre sul primo gradino di una scala che finiva tra pesanti portiere frangiate..., e le chiome dell'assassinata si sfacevano in primo piano. Ma questo non conta, perchè i nostri primi registi, non smentirono la genialità latina improvvisandosi ottimi direttori artistici: Arturo Ambrosio chiamato dalla Russia a dirigervi i primi film; Roberto Omegna, Piero Fosco, Mario Caserini, Ernesto Mario Pasquali, Nino Oxilia, tra i primissimi.

Guido Gozzano e la cinematografia

Nel V volume delle « Opere » di Guido Gozzano pubblicato di recente da Treves, compare per la prima volta la sceneggiatura della vita di San Francesco d'Assisi, che fu una delle ultime fatiche letterarie del poeta.

Il tema del ritorno alla Fede aveva entusiasmato il poeta e durante un mistico viaggio compiuto attraverso l'Umbria e dopo severe indagini storiche ed ampie ricerche bibliografiche, egli si era sentito pronto a realizzarlo. Intervenne Sorella Morte ed il soggetto, di cui i tempi non avrebbero permesso quella realizzazione poetica che egli sognava, rimase inutilizzato.

Guido Gozzano soffrì come tanti altri al vedere che la cinematografia, la decima musa, non tentava di raggiungere espressioni d'arte, tutta presa a seguire il gusto della massa, benchè agl'inizi anch'egli avesse sperato di valersene per dare la vita alle creature della sua fantasia. Infatti nel dicembre del 1910 (Torino è allora conscia d'essere la capitale cinematografica d'Italia, e l'interesse per la nuova industria, fonte di improvvise rinomanze e d'improvvise fortune è vivissimo in tutti) in una conversazione con Carlo Casella, che gli chiedeva se fosse vera la voce in circolazione che il poeta avrebbe scritto soggetti cinematografici, Guido Gozzano diceva:

« Ti stupisce che io, in fama di lavoratore solitario e sdegnoso, mi sia deciso per una forma tanto popolare come il cinematografo? Non c'è di che. Non ho fatto che seguire la linea d'arte che mi sono prefissa e alla quale sono fedele sempre.

Io che ho resistito alle lusinghe... pecuniarie dei massimi fogli quotidiani, perchè sentivo che avrei sperperato nel giornalismo ogni mia energia letteraria; io che ho resistito e resisto alla prova del teatro, perchè ancora lontano da quella maturità e da quell'attenuazione che desidero, ho accettato con piacere di rivelare le mie fantasie in una pellicola vertiginosa ».

Il Casella domanda: « Ma come ti è nata questa passione per lo schermo azionato, che abolisce ogni intrico psicologico di cui è materiata tutta l'opera tua? ».

« Ecco ti dirò come: Da anni vado studiando la letteratura popolare, il *folklore* di tutti i popoli, da quello giapponese a quello scandinavo, e ho adunato elementi di poesia originalissima. Un mio volume di fiabe è già pronto per le stampe, ma non sarà licenziato che l'anno venturo, perchè un nostro grande artista vuole illustrarle accuratamente. Da tempo poi vagheggiavo di scrivere un teatro favoloso, volevo sceneggiare alcuni temi di mia invenzione, fare cosa di poesia vera, dilettevole per piccoli e grandi. Il cinematografo è giunto in buon punto per semplificare e realizzare il mio sogno: non più prolissità di dialogo e di scena,

non più difficoltà di accertamento, ma la proiezione muta ch'è eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta.

Ho ridotto per cinematografo i temi più originali del mio volume di novelle; fiabe, ripeto, per grandi e per piccoli, sceneggiate con grande sintesi di trama e scaltrezza di effetti. I soggetti sono di mia completa invenzione; ogni episodio sarà alternato da pochi versi semplici e concisi, a commento della vicenda che segue. È cosa che ho fatta con grande amore e con grande diletto, e ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario, e non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia.

Questi sono i miei riposi, egregio amico, gli ozi dilettevoli che mi piace alternare al lavoro meditativo.

Fra un volume di prosa e di versi, forse di filosofia e di scienza, mi piace sorridere e di far sorridere con qualche bella fantasia leggera. Senza considerare ch'è tempo ormai di opporsi alla volgarità che ha invaso il cinematografo e vi trionfa in modo nauseante. Speculatori indegni cercano di attirare il pubblico medio col truce, il laido, il grottesco. E quello che dovrebbe essere il mezzo più economico ed immediato per educare le masse, per infondere un fine senso estetico e morale, diventa una speculazione abbietta, atta a fomentare le più basse tendenze della folla... ».

Guido Gozzano si accordò con la casa « Ambrosio », ma probabilmente non volle comparire come diretto sceneggiatore delle sue pellicole.

Nel numero del 1° luglio 1911 della « La vita cinematografica » compare quest'annunzio:

« La Ditta Ambrosio, fedele ai suoi ideali di ascesa artistica, all'interpretazione di quanto c'è di grandioso e d'interessante nella scienza, nella storia, nell'arte, aggiunge ora una nuova serie di films delicatamente poetiche. Ogni episodio sarà alternato con pochi versi semplici e concisi per commentare la vicenda che segue e gli argomenti saranno tali da interessare piccoli e grandi ».

Non sono quasi le stesse parole di Guido Gozzano? È quindi anche possibile che *La storia commovente di Piccolino, il minuscolo eroe randagio per il mondo*, di cui l'avviso pubblicitario della Ditta Ambrosio riporta i distici di commento ad ogni episodio, sia del poeta. Basta infatti confrontare questi con *La canzone di Piccolino* (da una

leggenda Bretone) pubblicata nel V volume delle « Opere », uscito di recente:

1.

La vicina lo conforta
Gino piange. Mamma è morta!

2.

Con il misero fardello
Va pel mondo l'orfanello

3.

« Come vivere non so;
Ma un mestiere imparerò! »

4.

Si presenta al contadino:
« No! Sei troppo piccolino! »

5.

Al mugnaio si presenta:
« La tua età non mi contenta! ».

6.

Dice il fabbro all'orfanello:
« Non puoi reggere il martello! »

7.

Giunge al Re: « Vuoi lancia e maglia?
tu hai bisogno della balia ».

8.

Piccolino è disperato:
« Son da tutti rifiutato! »

Piccolino, morta mamma,
non ha più di che campare
resta solo con la fiamma
del deserto focolare;
poi le poche robe aduna,
mette l'abito più bello
per venirsene in città.
Invocando la fortuna
con il misero fardello
Piccolino se ne va.

E cammina tutto il giorno,
si presenta ad un padrone:
« Buon fornaio, al vostro forno,
accoglietemi garzone ».

Ma il fornaio con la moglie
ride, ride trasognato;
« Piccolino in verità
il mio forno non accoglie
un garzone appena nato!
Non sei quello che mi va ».

Giunge al Re nel suo palagio,
si presenta ardito e fiero;
« Sono un piccolo randagio,
Sire, fatemi guerriero ».

Il buon re sorride: « Omino
vuoi portare lancia e maglia.
Un guerriero? In verità
tu hai bisogno della balia!
tu sei troppo piccolino:
Non sei quello che mi va ».

9.

Una lancia anch'egli afferra
E i soldati segue in guerra

Vien la guerra: dopo un poco
Sono i campi insanguinati;
Piccolino corre al fuoco,
tra le schiere dei soldati.

Poi la vicenda di Piccolino si svolge su piani differenti, forse per le difficoltà tecniche di far comparire sullo schermo il Paradiso con il buon Gesù e San Pietro, che nella poesia parlano a Piccolino. La didascalia cinematografica finisce così:

10.

Vien ferito e in terra giace,
Chiude gli occhi e dorme in pace.

11.

Ecco un angelo discende
Piccolino in braccio prende.

12.

Tra corolle e bianchi veli
Lo solleva verso i cieli!

13.

Lieve lieve come fiamma
Lo riporta alla sua mamma!

La pellicola fu proiettata con successo, ma l'iniziativa poetica non ebbe seguito.

Guido Gozzano deve partire in cerca di sole e di riposo. Parte per l'India con il suo amico Garrone, malato come lui e morto prima di lui, nel dicembre del 1912, ed abbandona la realizzazione delle sue belle fantasie leggere. Torna dopo essersi illuso di star meglio nel maggio 1913.

Seguono i tormentati tre anni, primi della sua morte ed è allora che scrive la riduzione cinematografica della vita del Poverello d'Assisi. Tentò di farla realizzare dalle case produttrici di Torino? Ne ebbe dei rifiuti?

Nei primi mesi del 1916 è invitato da « La donna » di cui era collaboratore a scrivere un articolo per il numero dedicato alla cinematografia, che uscì in maggio. Quale mutamento, in sei anni, nelle opinioni del poeta! Intitola il suo articolo (l'unico del genere) « Il nastro di celluloide e i serpi del Laocoonte », perchè si ricorda di una réclame ame-

ricana in cui il celebre gruppo è parodiato sostituendovi i serpi con il nastro fotogrammatico, ed ha quindi un simbolo *che può rendere pensosi noi latini, e farci meditare sul passato fulgidissimo, sul presente burrascoso, sul futuro enigmatico.* La nuova forma d'espressione non ha mantenute le sue promesse:

« Quest'arte... ma che arte: quest'industria di celluloide: figliuola disonesta e fortunata della vecchietta che pellegrinava le piazze ed i mercati esibendo su di un rettangolo di tela dipinta e infissa su di un bastone la lacrimevole istoria di Genoveffa o di Rosina e del Bersagliere infedele (perchè questi e non altri sono i suoi antenati), quest'avventuriera e cortigiana risalita che ha la potenza e la prepotenza del danaro, e sa camuffarsi, stilizzarsi così bene da imitare qualche volta, quasi alla perfezione, la principessa; quest'industria non è un'invenzione latina (e meniamone altissimo vanto!) è un trovato nordico, elaborato dalla tecnica paziente degli ottici teutonici; e passata attraverso vicende di pura perfezione meccanica, alla Francia ed in Italia — eredi prime di quanto la terra ha espresso in pura bellezza — trovò due organizzazioni da corrompere. E le ha corrotte...

« In nessuna parte del mondo si sviluppò come in Italia. Tutto gli è stato dato, gli si dà in alimento quotidiano, in un'avidità non mai stanca e non mai sazia: bellezza, grazia, valentìa di attori e di attrici, ingegno d'autori, di pittori, di musici, scenari storici offerti dai monumenti nostri più illustri e dalle città più gloriose, panorami incantevoli, arte e luce: tutte cose che noi soltanto possiamo dare più di tutti, meglio di tutti, senza esaurirci mai.

E ne abbiamo in compenso il danaro, molto danaro: una fonte di floridezza nazionale, quale non si poteva immaginare otto dieci anni fa. Consolante? Forse. Certo non rattristante se si pensa che l'arte ne esce immune. Anzi ne esce purificata e più forte, così come certi organismi dopo una febbre violenta espellono ogni elemento inutile ed impuro ».

Il poeta fa qualche concessione. Per la massa plebea il diletto visivo del cinematografo è sempre superiore alla bettola ed al café-chantant:

« È già qualcosa dover leggere e imprimere nella memoria qualche frase di Shakespeare, qualche battuta dialogata dei Promessi Sposi, qualche verso dantesco, sia pure proiettato nel modestissimo scopo di titolo e di sottotitolo. È una conoscenza di vista, che dissoda il terreno per la cultura a venire ». Altra concessione:

« Il cinematografo non è arte, non sarà mai arte. Ma come industria bisogna rendergli giustizia contro le calunnie dello snob e del partito

preso: è cioè tra le industrie, quella che più si sforza di far dell'estetica, e che raggiunge, qualche volta, un attimo fugace di vera bellezza ». Tanto che gli spettatori non volgari, compreso Guido Gozzano, entrando nelle « sale vilipese » non possono fare a meno di indulgere in un sorriso non lontano dall'ammirazione. Gli intellettuali vanno al cinematografo nelle sere « negate al cervello, all'arte ». Guido Gozzano va per dimenticare la pena e la noia: « La noia non passa, ma prende un altro colore: non è più la noia grigia e livida del caffè e della strada, è la noia candida delle mattonelle a smalto, la noia chiara opalescente delle molte lunule elettriche, la noia colorita dall'ambiente, ed il caffè sorbito in un angolo pittoresco, sotto la curva di un palmizio di latta, adagiato in una sedia di vimini, ha un gusto meno disperato che non quello centellinato nell'amaro calice delle chicchere quotidiane». Chi non vede il poeta seduto davanti alla sua tazza di caffè nella sala grandissima che precede ancor ora la scalinata della sala di proiezione nel Cinematografo Ambrosio? Le poltroncine di vimini, i falsi palmizi, i tappeti, gli specchi, e tutto il mondo torinese di vent'anni fa, già così lontano. L'ultimo inverno di Guido Gozzano, le ultime sue comparse nei cinematografi eleganti.

Al buio egli si riconcilia con « l'autore popolare di trenta romanzi di mille pagine l'uno », e confessa: «...vi riconciliate con lui che esacravate senza averne letta una parola (capita sempre così) e dovete convenire che un'energia intellettuale sia pure votata allo scopo meccanico della più grossolana immaginazione, va riconosciuta e rispettata e non giudicata e vilipesa a priori ».

Pochi mesi dopo di lui moriva a Cuneo l'autrice popolare Carolina Invernizio.

Il poeta si riconcilia infine con il cinematografo in generale perchè « con l'importo di una consumazione andate in Cina per l'Incoronazione dell'Imperatrice, o passate nell'Africa Centrale per le caccie di Roosevelt. E, credete a me, quanto la pellicola ritrae in fatto di viaggi è il meglio che l'esotismo possa dare; nel ricordo e nel rimpianto di chi ha molto pellegrinato la Terra, non resta certo di più e di meglio di quanto appaia in mezz'ora sul cartiglio vertiginoso... ».

Gozzano, dopo aver accennato al dialogo platonico del santo che s'incontra con l'amico poeta e si lagna con lui della decadenza del teatro, conclude: « La decadenza del teatro latino e il trionfo dell'arte mimica importata dai barbari segnarono l'avvento di dieci secoli e più di oscurità spaventosa. Che cosa ci prepara oggi, questa industria potente e prepotente come il danaro? Voglia il cielo che non sia un sintomo di deca-

denza che ci avvolge insensibilmente e che non avvertiamo nell'atmosfera viziata a poco a poco. Certo in quest'ora storica tutto è sintomatico ed enigmatico, anche il nastro che chiude il mondo in un intrico sempre più fitto di celluloide figurata. Ma che cosa fare, che cosa pensare?

Forse ciò che fanno e pensano i poeti. Niente.

...più saggio quegli che si gode estatico
dell'Apparenza, senza batter ciglio,
come di cosa impressa nel cartiglio
fotogrammatico!

Con questi versi, che appartengono forse ad una poesia rimasta inedita, Guido Gozzano chiude l'articolo.

Il numero cinematografico de « La Donna » compare mentre il poeta era ancòra in Liguria. Quando torna, nel luglio, da Sturla, sta male. Dopo quindici giorni d'agonia, muore al tramonto del 9 agosto, nella casa di Via Cibrario 65.

M. A. Prolo

Riportiamo qui un elenco dei film prodotti a Torino fino a tutto il 1913; esso può essere estremamente interessante per gli studiosi e gli storici della cinematografia.

Sono in corsivo le *comiche* ed hanno l'asterisco i documentari ed i film scientifici. Date le difficoltà di avere notizia dei primi attori, se ne sono posti i nomi accanto alle case; e quando erano ufficialmente annunziati accanto al titolo dei film. Così per i registi. La produzione fu certamente maggiore, perchè molte pellicole venivano subito esportate. L'« Ambrosio » per contratto forniva *tre* pellicole alla settimana alla Francia, nel 1912; nello stesso anno l'« Aquila » girò 150 mila metri di pellicola. Allora le pellicole non superavano i 500 metri. Nel 1913 arrivarono a 1500; raggiunsero i 3000 m. nel film *In hoc signo vinces* della « Savoia Film ».

1910

AMBROSIO FILMS

* * Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola
* * La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio
* Ero e Leandro
* Pianoforte silenzioso
* Un brutto sogno
* Il neo deputato
* * I centauri: esercitazioni dei cavalleggeri di Pinerolo
* Torquato Tasso
* Giusta vendetta
* Tintinnìo dell'oro
* * La caccia al leopardo
* Buon anno
* * Corse al galoppo a Mirafiori
* La più forte
* Le due madri
* Il naufrago
* Armi insidiose
* * Il Polentone (Festa caratteristica di Ponti)
* I funerali di Don Rua a Torino
* La ballata della strega
* Chi l'ha uccisa?

Leggenda della Croce
La mia vita (ricordi di un cane)
* S. M. il Re visita i lavori dell'Esposizione di Torino
Il cane riconoscente
Un brutto sogno
Segreto di Stato
Pirata del mare
Piccola ribelle
Notte di Natale
Natale di pace
Amore e Patria
Nuccia la pecoraja
Venditore ambulante
Nerone
Il veterano
Ultimo ricordo
La più forte
Il figlio delle selve
Biricchinate di Pistolino
Scommessa originale
Testamento originale
Il cane sentinella
L'harem
* Torino sotto la neve
* Cascate dell'Ignazù
* Equitazione degli Ufficiali torinesi
* Terremoto della Calabria
I canottieri dell'Armida
Il cuore della mamma
Didone abbandonata
Il danaro di Giuda

ITALA FILMS

Attori: André Deed: CRETINETTI

Il ricatto
Madre del condannato
Tempesta sulla Costa Azzurra
* Il processo dei Russi a Venezia
* Isole vulcaniche
Beoncelli cerimonioso
Beoncelli ficcanaso
Per un erede
Negro riconoscente
Primo premio alla lotteria
Vita per vita (Le dieci giornate di Brescia)
Ladro per forza
I carbonari
Bene per male
Il conte Ugolino
Uno... due... uno... due...
Delizie della caccia
Suocero cavallerizzo
Il fanciullo della montagna
Bolle di sapone
Isabella d'Aragona
In fattoria
Dimenticati
I carbonari
Lucia
L'idiota
* Nella vallata di Viège
Chi fu il colpevole?
Giudice e padre
Sacrificata
Debito penoso
Il soldato della Croce
Supremo riconoscimento
Luisa Strozzi
Il bandito dalla maschera nera
Caterina Duchessa di Guisa
Cretinetti riceve
Cretinetti ruba il tappeto
Cretinetti vuol sposare la figlia dal padrone
I tre fratelli
L'insegna Albergo del Globo
Una vendetta originale
Cretinetti facchino
Un equivoco
Cretinetti distratto
Cretinetti impara il salto mortale
Nodo al fazzoletto
Cretinetti si batte al cannone
Gli sports alla moda
Cretinetti finto frate
Cretinetti compera due soldi di patate
Cretinetti candidato femminista
Suocero genero e carta moschicida
Poeta ad ogni costo
La vendetta del piazzista
Cappello prezioso
La conquista del generale
Quel signore ha vinto il milione
Cretinetti vuol suicidarsi
Cretinetti re dei poliziotti
Cretinetti paga i debiti
Cretinetti ha ingoiato un gambero
Il natale di Cretinetti
Cretinetti sulle Alpi

Cretinetti al ballo
Cretinetti sposa la figlia
Cretinetti sposo suo malgrado
Il fitto non lo pago
Cretinetti vittima della sua onestà
Il capo d'anno di una moglie gelosa
Cretinetti sa prendere le sue precauzioni
Mia moglie ama i fiori
Medico alcoolista
Una tavolozza originale
Giornata ventosa
Un tiratore scelto
La Gran Cassa
Il cane spazzacamino
Come l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti
L'uomo a pezzi

NAVONE FILMS

Un dramma in una fabbrica di films
* Gran Premio Peugeot (Corsa automobilistica del settembre 1910)
Monsieur Ravioli
Ravioli cerimonioso
Ravioli innamorato
Ravioli impara a pattinare
Il suicidio di Ravioli
Ravioli ama la boxe
Lo sciancato
Sullivan
Il portafoglio
Ammazziamo mio marito
Ravioli innamorato della serva
Perchè Ravioli non ha preso moglie

PASQUALI FILMS

Regista: Ernesto Maria Pasquali

Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta
Sinfonie marine
* Un chilogramma di ghiaccio

UNITAS FILMS

Enrico di Lusignac
Il libro di Preghiere
Il libro rivelatore
Il buon angelo della casa
Carità ricompensata

AQUILA FILMS

Attori: Armando Gelsomini: JOLICOEUR

L'ora tragica
Tra le spire della Rivoluzione Francese
Il serpe
Sentinella morta
Il pranzo del tenente
Il tesoro dei due cosacchi
Fra le balze
Il capitano
Dopo la battaglia
Donna fatale
* La commemorazione del centenario di Camillo Cavour a Torino
* Amalfi
I cavalieri della morte
Il natale del Duca di Paahr
Il boia
Imperia, la grande cortigiana del sec. XVII
* Autunnalia
Maria Bricca (dramma storico)
I tre mariti fedeli
Perchè nessuno ci veda
Jolicoeur ama la boxe
Jolicoeur ama i fiori
Jolicoeur affittacamere
La vendetta di Jolicoeur
Jolicoeur ama il salto
La film... dolce
I marenghi di Lolò
Terribile alleanza
L'agnello di Pippo

1911

AMBROSIO FILMS

Attori: Marcello Fabre: ROBINET; Antonietta Calderari.

Registi: Arturo Ambrosio, Roberto Omegna, Mario Caserini, Giuseppe Gray, Alberto degli Abati.

Naufrago
Petit Jean
La nave (di G. D'Annunzio con Antonietta Calderari)
Cuore di vagabondo
Amore d'altri tempi

Estrellita
Il guanto
I cento giorni di Napoleone
Presa di Saragozza
La vergine di Babilonia
Lo schiavo di Cartagine
Armi insidiose
Il cane poliziotto
* L'eruzione dell'Etna
Creditore tenace
Fricot impiegato municipale
Rivoluzione turca
Robinet questurino
La prima bicicletta di Robinet
Eroi ignorati
Robinet ha il sonno duro
Capo d'anno di Robinet
Leggenda valdostana
Robinet jokey
Robinet si dedica agli sports invernali
Fra l'amore e il dovere
Gastone e Robinet vogliono prendere moglie
Il cane del piccolo mozzo
Forza dell'intestino
Ladrerie di Floc
Il Conte di Montecristo
Gli ultimi giorni di Pompei
Il granatiere Roland
Hans il suonatore di flauto
* Una corsa ciclistica femminile a Torino
* Matrimonio abissino
Sogno di un tramonto d'autunno (da G. D'Annunzio)
* La vita delle farfalle
L'ultimo dei Frontignac
La sirena
L'ultimo amico
Il danaro di Giuda
* La valle del Roja
Didone abbandonata
Il dramma del macchinista
* Il lago di Thun
Il ritorno dai bagni
Il tramezzo
Il domino azzurro
La camorra (scene della mala vita)
Il Quartiermastro
* Grundelwald
Dalla colpa all'amore
La tigre
* Marine napoletane
Solo al mondo
La regina di Ninive
* La città di Vladicausas
La madre e la morte
Le orme sulla neve
* Da Mileto a Vladicausas
Il prigioniero del Caucaso (da Pushkine)
La collana rubata
* Funerali cinesi
Il soprabito del Maestro
Fanciulla di neve
* Usi e costumi dei cinesi
Il cero della vita
La dannazione di Caino
* Le isole Borromee
Il sogno di una sartina
La maschera tragica
* Shanghai
Il supremo convegno
* La città di Batum
Il portinaio
Le tentazioni di S. Antonio
* La città di Kutais
Salambò
L'enigma
* La lotta e i lottatori
Horcau il crudele
La pena del taglione
* Anni la città delle mille chiese
La bambola di Luisetta
Giuda
* La città di Erivan
La canzone del forzato
* Escursione al Monte Kasbek
* Bagni tartari
La cintura d'oro
* Costumi religiosi persiani
* Da Tifles a Milet
Il duchino (da G. D'Annunzio)
* Usi e costumi del Caucaso
* Gulnaro
La figlia di Jorio (da G. D'Annunzio)
La vendetta del morto
La roccia maledetta
Robinet detective
Il pesce d'aprile di Robinet
Coraggio sprecato
Un ammiratore di Buonaparte
Un errore telefonico
Astuzia di Robinet

Robinet l'avventuriero
Robinet vuol diventare un eroe
Gli stivali di Robinet
La paura dei microbi
L'abito bianco di Robinet
Il moscone
Firulì poliziotto
Firulì apache
Il cane rivelatore
* La vita delle api
La scimmia di Robinet
* La Marina italiana

ITALA FILMS

Attori: Lydia Quaranta, Gina Marangoni, Salvatore Azelmo Papa, Ettore Mentasti, Giannetto Casaleggio, Ernesto Garneri.

Registi: Ernesto Vaser, Emilio Verdannes (per le film comiche)

La caduta di Troia
La maschera di ferro
Il fallo
Amore e guerra
Faccia a faccia
Principe di Challant
I due fratelli
La piccola saltatrice
Il piccolo viandante
La damigella di carità
La colomba e lo sparviero
Bella mietitrice
La figlia del falegname
Il falconiere
La congiura
Giudice e padre
* I giardini imperiali di Postdam
* La Scuola moderna di cavalleria italiana
I due sergenti
La fine del terrore
L'odissea di un soldato
Il cervo nero
La strega di Siviglia
Vizio e virtù
Il rimorso che uccide
Prascovia
La moglie dell'inventore
La sonata fatale
Clio e Filete
In fattoria
Agnese Visconti
I misteri del Ponte dei Sospiri
Ginevra di Scozia
Sacrificata!
Enrico III
Nell'abisso
Conte di Montmorency
Alchimia d'amore
Giordano Bruno
Lucia di Lammermoor
La pazza
Lettera d'amore
* Montagne d'inverno
* Concorso ginnastico militare
Amore e disciplina
Caterina Duchessa di Guisa
La vestale
La Gondola Nera
Chi fu il colpevole?
Il buon samaritano
Fatale accusa
Triste fascino
La marchesa Anspert
I rintocchi dell'Ave Maria
Sonata fatale
Infinite vie!
Sport alla moda!
* Squadra tedesca sul Baltico
* In Norvegia
La sciabola spuntata
Il carretto di Totò
Cretinetti vuol rompere ad ogni costo
Vendetta del piazzista
Il cappello prezioso
Quel signore!
Il nemico della polvere
Il signor Paurosi
Dove si colloca il quadro?
Cretinetti ebbe in dono un palloncino
Dove ho messo il mio stilografo?
Cretinetti sa o fa tutto
Il sapone del carbonaio
Ammalato d'insonnia
Cretinetti vittima della sua onestà
Invito al sindaco
Cretinetti domestico
La rivoltella restituita
Totò critico della nuova moda
Totò senz'acqua
La farfalla di Totò
Lo sport ringiovanisce

Cretinetti ha o non ha la licenza da chaffeur?
I tacchi di Cretinetti
Tutte amano Cretinetti
Il marito che si crede ingannato
Le 36 cadute di Cretinetti
Ladri trasformisti

UNITAS FILMS

Anime perdute
Il ritratto della mamma
D'ordine dell'Imperatore
Idillio campagnuolo
Più forte della sventura
Il libro rivelatore
* La alle d'Aosta e i suoicastelli
* Firenze e i dintorni
* Gli Alpini italiani in alta montagna d'inverno
* Firenze monumentale
* Grano turco
Il ladro nell'armadio
Indietreggiatore elettrico

AQUILA FILMS

Il traviato
La vendetta di Tomi
L'oro maledetto
La bufera
Il milione
Il reietto
Pietà di mamma
Il giuramento di un giacobino
La pazza dell'isola
Il filibustiere di Biscaglia
Sull'altare dell'amore
La croce infiorata
La rovina
Passa la morte
Notte d'agguato
La croce infiorata
Fra le spire
La rosa
Capitano
Bottone rivelatore
Per un sogno
Un marchese di Francia
Orribile rivelazione
Due cuori
L'uragano
I due padri
Trionfo d'amore
I drammi della miseria
* Alle porte d'Italia
* La chiave d'Italia
* Alba e tramonto
* Nell'Italia dell'Est
* Nella città dei sogni
* Fra le nevi eterne
* Nell'Atene d'Italia
* Pisa artistica
* Attraverso la Campania
* Bellezze eterne
* Lungo il Tirreno
* La luce è spenta
* La riviera incantata
* Il ritorno
* Bellezze partenopee
* Le acque divine
* La città ridente
* Nella valle santa
* Alle falde del Monviso
* La città augusta
* I kakatoos
Cine... birbone
Gazzettino mondano
Le invenzioni di Jolicoeur
L'amabilità di Jolicoeur
Il primo furto di Jolicoeur
Genialità di Jolicoeur
L'invenzione infernale di Jolicoeur
La fotografia di uno schiaffo
Jolicoeur vuol morire
La fame di Jolicoeur
Jolicoeur ha fretta
Jolicoeur amoroso
La fortuna di Jolicoeur
Mulo... birbone
Il microbo dell'ilarità
La disdetta di Jolicoeur
Jolicoeur ha la parrucca!
Pik Nik è inflessibile
Come Pik Nik trovò le diecimila lire
Pik Nik conquistatore
La vittoria di Pik Nik
Pik Nik pranza
Mia moglie m'inganna
Pik Nik professore di... Savatte
Pik Nik fanatico per i fiori

La prima uscita di Pik Nik
Pik Nik finto pazzo
Pik Nik ha il do di petto
Pik Nik professore di danza
Pik Nik professore di jujitsù
Il giorno di S. Anna in casa di Pik Nik
Pik Nik rovina un matrimonio
Il cavallo del reggimento
Gli effetti di un razzo
* Fra i ghiacciai delle Alpi Graje
* La catena del Gran Paradiso
* Città medioevale
* Antichità biellesi
* Bellezze italiche
* L'alta valle di Stura
* L'allevamento di fagiani

PASQUALI FILMS

Attore e regista: Ubaldo del Colle

Una tragedia del silenzio
Montagna di ferro
Partita interrotta
Giornata di sciopero
La mano morsicata
La prigione infocata
Il colpo di fucile
Lo sfregio
Il cloroformio
L'automobile 253 R.
Il Calvario
L'uragano
* Fra i ghiacciai del Gomergrat
* La valle del Po
* Giardini d'Italia
* Il passo di Maloja
Olanda pittoresca
Zazà
Giovanni il conquistatore
* Nella valle di Rifferhalp
Capitan Fracassa
Raffles il ladro misterioso

1912

AMBROSIO FILMS

Attori: Emma Vecla, Giulietta Deriso, Eleuterio Rodolfi, Giuseppe Deriso, Maria Bay: Firulì.

Regista: Mario Caserini.

Dante e Beatrice
L'ultimo dei Frontignac
* L'incoronazione di Giorgio V d'Inghilterra a Delhi
La mala pianta
La rocca dei pirati
* La città di Rimini
La mamma dorme
Il ladro mistificato
La ribalta
Santarellina
L'autore
Una giornata di fretta
La vergine del giglio
Il vecchio nido
* Città del sogno
Il recluso N. 75
Nei lacci del destino
L'abito da sposa
* Fabbrica di ombrelli in Birmania
Una partita a scacchi
Il direttissimo delle 19
* La città Santa
L'innocente (Riduzione da Gabriele d'Annunzio)
* Ricordi d'Italia
Lettera dal campo
* Combattimento di galli
* Mareggiata a Livorno
Passa la ronda
Suicida!
Il ponte dei fantasmi
* Elefanti al lavoro
* Sulla strada del Sempione
Il compito di Pierino
Gli ingrati
Abele fratricida
Il transatlantico
La nave dei leoni
* Benares la città sacra
La gora del mulino
Il perdono del nonno
L'incompresa
L'amico di casa
I due inseparabili
La corda dell'arco
Nelly la domatrice
L'onore del casato
La poliziotta
Le dame nere
Siegfried

Parsifal
* Tripoli artistica
La leggenda del crisantemo
* Il Pescara
* La valle del Sagittario
* Coste sicule
* La vita a Tripoli
La sorella del bandito
Chi la dura la vince
Infamia araba
La promessa di S. Eccellenza
Il musicista
* Paesi della Sicilia
La zia Berta
* La città d'oro
Scherzando con il fuoco
Satana
L'esercito vittorioso
Butalin aeronauta
Il peso del disonore
La roccia maledetta
Le colpe dei padri
La bambola salvatrice
Amore di madre
La Gioconda (da G. d'Annunzio)
Il piccolo lustrascarpe
Per l'onore!
* La città di Piatigosk
La ribalta
Se fossi Re!
* La Sicilia monumentale
L'automobile della morte
La prima notte
* I lavoratori della creta
Raggi di sole
Quando il cuore parla
I cavalieri di Rodi
Thomas Chatterton
Butalin impara la danza russa
Robinet guida per amore
L'autore
Un complotto contro Robinet
I connotati del bandito
Robinet caricaturista
* La caccia all'orso
Un nuovo furto di Robinet
Robinet soldato alpino
Il successo dello zio
Fricot innamorato
Il fischio della sirena
Robinet si allena per il Giro d'Italia
Robinet fa il Giro d'Italia
Robinet in un educandato
Lord Robinet il ladro inafferrabile
L'evasione di Lord Robinet
Robinet padre e figlio
Le avventure del sig. Groslard
Firulì domestico

ITALA FILMS

I misteri della Psiche
Isolati dal mondo
* Nebbie e luci in montagna
Amore d'oltre tomba (con Emma Baldanello)
La cella N. 13
Arte ed innocenza
Attentato anarchico
* Caccia alle anitre
* L'ascensione al Monte Cervino
Era scritto così
Una scena cinematografica
Un vero amico
La tentazione
L'ora solenne
L'inganno
Guerra nella pianura
Sulla traccia ardente
Il telegrafista del forte
I segreti dell'anima
La fossa del vivo
Giuramento pietoso
La vendetta del destino
La pupilla del colonnello
L'esule
T'ho ancora baciato, ora muoio lieta!
Come una sorella
La figlia perduta
Dottore americano
La mania della caricatura
Il sestuplo duello di Cretinetti
Una candela abbondante
Totò portinaio
Totò innamorato
Il portafortuna di Totò
Come Totò riscuote l'affitto
Totò non ha fortuna
Totò ha ereditato
Il più bel giorno della sua vita
Un marito sospettoso
Un chiodo nella scarpa

La sua prima causa
Il caro viveri
L'inquilino con troppi bambini
La numerosa famiglia presso il filantropo
Strimpella concertista
Le avventure di un monello
L'antifemminista
Un cuore ferito
La mania della disinfezione
La signora dall'eterno sorriso
In assenza dei padroni
Rincasare non è sempre facile
Un ragno nel cervello
Il ladro di Ninetta
I piaceri del dilettante fotografo
Le delizie della villeggiatura
Sulla punta del naso
Il sonnifero della suocera
Finalmente soli!
Il bottone delle bretelle

SAVOIA FILMS

Attori: Vitale de Stefano, Azucena Della Porta, Italia Manzini, etc.

Registi: Gian Gariazzo, Gabriele Moreau, Antonio Martini

Il dono di nozze
Amore... voluttà... morte
Pastorale drammatica
L'ultimo amplesso
Folle per amore
Fra pietra e fuoco
La legge del cuore (con Adriana Costamagna)
Il consiglio della zia (con A. Costamagna, Lina Gobbi, Gabriele Moreau, T. Boutens)
Il bacio di Margherita da Cortona (con la signora Berti Masi, De Antoni, T. Carminati)
Una passione torbida (Gina Moreau, Vitali, De Stefano)
Mio figlio (Gina Moreau, V. de Stefano)
Eroica riconoscenza (Fede Sedino, Bonaventura Inanez)
Un vecchio peccatore
Ombre e luci di un'anima (Adriana Costamagna)
L'amore più forte dell'oro
Tu l'ucciderai!
Tempeste dell'anima
Il ricatto
Contessa d'Adria
La fuggitiva (Azucena Della Porta, Maria Jacobini)
La nube improvvisa
Il giglio della palude
Sul sentiero della vipera (Italia Manzini)
Il potere dell'ipnotismo
La perla della Savoia
La miniera di ferro (Italia Manzini, Cristina Ruspoli)
Sua Maestà l'Onore! (A. Costamagna)
* La pesca delle aragoste in Sardegna
Quando i morti ritornano (Susanne de Labroy)
* Tra le pinete di Rodi
* Gli ultimi avvenimenti dei Balcani
Erodiade (Susanne de Labroy)
Ballo della morte
La riconoscenza del bandito
Il documento (Guerra bulgaro turca)
Fortunale (Nina Scotto, Guido Graziosi, Fernando Fiori)
Vampe di gelosia (Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Fernando Fiori)
L'errore (A. Costamagna, Fede Sadino, Alberto Nepoti, Goffredo Matelli, Arturo Garzes)
I ladri e l'avaro
L'espediente amoroso di Rirì (Annibale Moran)
La volpe vecchia... in carnevale (A. Moran, P. Furlai)
Il vitello pacificatore (Gina e Gabriele Moreau)
Suicidio di Rirì
L'unguento miracoloso
Rirì Guglielmo Tell
Rirì ha un rivale nero
Rirì ha una coscienza
Nascondetevi nel pozzo
I quattro adoratori

PASQUALI FILMS

Attori: Ferdinando Guillaume: POLIDOR

La vita tragica
Uragano (Anita d'Armero)

L'ultimo bacio
* Rotterdam
La rosa rossa
I delitti della legge
Enfant prodige
* La penisola iberica
* Granata e l'Alhambra
Giro del mondo in due ore
* Vecchia Germania
Le colpe degli altri (Mary Cleo Tarlarini, Anita d'Armero, Lydia De Roberti A. Alberto Capozzi, Ubaldo Del Colle, Enrico Bracci)
* Colonia e Ponte sul Reno
Il giudice istruttore
Il bastardo
L'assassinio di un'anima (Mary Cleo Tarlarini, Alberto Capozzi, etc.)
In fondo al baratro (Mary Cleo Tarlarini, Alberto Capozzi, etc.)
Sui gradini del trono (A. Alberto Capozzi, Maria Gandini, Giovanni Bovelli Vidali)
Le dame nere
La morsa
Il passato che torna
Il romanzo di Tony
Una pagina d'amore
L'incubo
Polidor ritorna a Tripoli
Polidor dalla modista
Polidor ha rubato l'oca
Polidor indiano
Raffles contro Nat Pinkerton
Un abito regalato
Un automobile in fiamme
Polidor ha bisogno di una moglie
Polidor padre adottivo
Il grammofono di Polidor
Il calvario di Polidor
Polidor fa le iniezioni
Quale dei due?
Polidor statua

AQUILA FILMS

Attori: Antonietta Calderari, Lydia Quaranta, Lucien Nouguet.

Regista: Livio Pugliese

Il genio del male
* Quadri bresciani
La perla sanguinosa
* Fra i ghiacci del Lys
Le ali che tradiscono
Lo spettro di Jago
La regina dell'Emilia
Gemme marine
* Quadri Italici
Chi ha rubato il milione?
La lacrima d'oro
* Splendori italici
Vendicato
La contessa Lara
Un sogno!
La regina del mare
Per il Re!
Luigi XI di Francia
La vendicatrice
Gente onesta
Fanciulla sublime
Il fascino del male
Il fabbro
Il vincitore di Cadice
Il sire del castello nero
Il moschettiere
Cento di questi giorni!
Pik Nik vuol andare a Tripoli
Pik Nik ha il colera

CENTAURO FILMS

Attori: S. De Nitten, De Sarro, etc.

Registi: Cesare Questa, Domenico Omegna

Un dramma a Posillipo
* L'arte e l'industria cinese
* La Cina sconosciuta
Il maresciallo (Epopea Napoleonica)
Nozze forzate
Il testamento della zia
La picola sorella d'amore
Omertà
Innocenza che riabilita
L'ultimo waltzer
Il turbine
Il segreto d'Alberto
* Flora Alpina
Moglie birichina
Tartarin pompiere
Tartarin innamorato
Una brutta giornata di Tartarin

Tartarin e i cinque franchi
Le cinque lettere di Tartarin
Tartarin finto cicerone

1913

AMBROSIO FILMS

Il ritratto della mamma
* Filippopoli
* Nel Montenegro
Madre ignorata
La buona istitutrice (Gigetta Morano, Rodolfi, G. Deriso).
Il Critico (Febo Mari, Leo Ragusi, sig.ra Negri Pouget)
* Confini austro-serbi
Maritza
Il bivio della morte
* La città di Ragusa
Il viaggio del pellegrino
I Mille
Bersaglio vivente
Mater dolorosa
* Spalato
Delitto non mio
Pioggia d'oro
* In Dalmazia
* Sulle Alpi
Il ragno
* Il golfo Tigullio
Fango che sale
La tratta dei fanciulli
Bagaglio umano
Griffard
Fior di peccato
Blasone venduto
L'uomo giallo
Dama d'onore
La figlia delle acque
I promessi sposi
La lampada della nonna
Gli ultimi giorni di Pompei
Figlia di Zazà
Sorella del missionario
* La perla della valle d'Ossola
* La vallata di Gressoney
Statuetta di Nelly
Saturnino Farandola
Avventure di terra e di mare
Il barbiere di Siviglia (girata in Spagna)
Il matrimonio di Figaro (girata in Spagna)
La campana della morte
Il brigante
Prova tragica
Cenerentola
La distruzione di Cartagine
Custode selvaggio
San Marco
Notturno di Chopin
Il voto
Il sogno di Aissa
Brutale passione
L'oca alla Colbert
Un successo diplomatico
Robinet anarchico
Rodolfi coiffeur
Una scommessa di Butalin e Robinet
L'avventura del maggiore
Robinet vuol sposare una dote
Il diavolo si fa eremita
L'affare del paletot
Robinet reporter
Uno è di troppo
Fricot ha freddo
Fricot soldato
Il mio matrimonio
Madame Fricot è gelosa
Fricot soffre d'insonnia
Fricot e l'estintore

PASQUALI FILMS

Attori: Alberto Capozzi, Gustavo Serena, Giovanni Novelli Vidali, Luigi Mele

Il principe mendicante
Scienza fatale
I due sergenti
Il teatro della morte
La figlia dell'avaro
La figlia del brigante
I promessi sposi
La morte del traditore
La zia di Carlo
Il carabiniere (A. Capozzi)
Le leggi dell'onore
Il fiore perverso
Il dominatore (A. Capozzi)
Spartaco o il gladiatore della Tracia
La porta aperta (A. Capozzi)

L'ombra del passato
La ruota della fortuna
Il regalo di Polidor
Il cilindro di Polidor
Lo champagne di Polidor

ITALA FILMS

Come una sorella
La migliore vendetta
* La circolazione del sangue
Tigris
Lo scomparso (Ermete Zacconi)
Un disastro aeronautico
Vittoria o morte (Berta Nelson)
Un sorriso al tramonto della vita
Addio giovinezza (dalla commedia Camasio-Oxilia protagonista Nino Oxilia)
Giulio Cesare
Smascherato!
Disperato abbandono
Per un bacio a Ninì
Il bacio della zingara
* I parassiti della rana
Il gioiello della regina
Il cuore non invecchia
* Le malattie dei minatori
Dalle tenebre
Passa l'ideale
Pantera
Il barbiere del reggimento
L'attrice burlona
Il maiale stregato
Il regalo dello zio
Un accidente d'automobile
Fringuelli e Virginia
Il baule della canzonettista
Un tipo seccante
I pericoli delle innovazioni
L'onomastico di Fringuelli
Fringuelli se la vede brutta
Più forte di Sherlok Holmes
Lo zio d'America
Fringuelli a dura prova
Un fagiano?
Una settimana al mare
Un giudizio di Salomone
Il cane della vedova

SAVOIA FILMS

Registi: Gian Gariazzo; Ubaldo Del Colle

Salomè
Senza quartiere
Nel vortice del destino
L'onta (Maria Jacobini)
Capricci di una milionaria americana (Emma Vecla)
Quelli che disertarono l'ovile (tragedia biblica)
Miarka Romanè (Valeria Creti, E. Beltramo, Bandazzi)
I misteri di Montecarlo
Sulla falsa strada (Maria Jacobini)
La locandiera (da C. Goldoni)
Il pranzo della morte
La grande audacia
Algy è ungherese
Il cadavere vivente (da L. Tolstoi con Adriana Costamagna, Livia Martino, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi; Mario Roncorone, Alberto Durelli, Jeanne Bay, Arturo Garzes)
Per salvare il padre
La caduta di Gerusalemme
Fatalità e mistero
In hoc signo vinces (Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Adriana Costamagna, Arturo Garzes, Annibale Durelli, Mario Mariani)
Il velo d'Iside (Maria Jacobini)
L'eredità di Gabriella (Maria Jacobini)
Giovanna d'Arco (Maria Jacobini)
Poveri bimbi! (A. Costamagna, D. Lombardi, Otto ed Elga Depfor)
La morte civile (Adriana Costamagna e Dillo Lombardi)
Il fratello sconosciuto (Azucena Della Porta ed Enrico Fiori)
La vendetta di Armandina (A. Della Porta e Archita Valente)
Sua Santità Pio X e le grandi feste cattoliche a Roma (girata da Gian Gariazzo nella sua visita al S. Padre, per fargli omaggio della prima copia della pellicola « In hoc signo vinces ». Pio X fu il primo papa, comparso sullo schermo)
L'inutile delitto
L'implacabile
Satanella (Adriana Costamagna)

Cadavere vivente
La colpa del duca Fabio (Fabio Fabbi e Armanda Bonino)
Il mistero di Jak Hilton
Torquato Tasso (Mario Roncoroni)
Il pane altrui (da J. Turghenieff, con Dillo Lombardi)
Gelosia e bontà
Germania (da L. Illica)
L'erede di Jago (Maria Jacobini)
Il pastore e la gloria
Il focolare domestico (Maria Jacobini)
Ursula Mirouet (da H. de Balzac)

GLORIA FILMS

Registi: Mario Caserini, Alberto degli Abbati).

Attori: Rossi Pianelli, Maria Caserini Gasperini, Letizia e Isabella Quaranta, Mary Bayma Riva, etc.

Gli ultimi giorni di Pompei ovvero la cieca di Sorrento
Il treno degli spettri (soggetto di Luigi Sonnazzi)
Florette e Patapon (Camillo Deriso e Gentile Miotti)
Nerone
Acquazzone in montagna
Qui pro quo (soggetto di Carlo Veneziani)
Anima perversa (regista: Alberto degli Abbati, con Maria Caserini Gasperini, Lydia De Roberti, Mary Baima Riva, Mario Bonnard, Dante Cappelli, Antonio Monti)
Ma l'amor mio non muore (Lyda Borelli)
Le memorie dell'altro (Lyda Borelli e Mario Bonnard)
Epopea napoleonica (regista Alberto Degli Abbati)

AQUILA FILMS

Il fuoco della redenzione
La busta d'acciaio
All'ombra della corona
Sua Maestà il Sangue
La folgore
La palla di cristallo
Due colpi di cannone
Arte mia
La Sacra Bibbia
L'ultima vittima
La belva della mezzanotte
Fedora
Il suicida n. 359

CENTAURO FILMS

Linda di Chamonix
Il turbine
Il segreto di Alberto
La cella vuota
* Nel regno dei Faraoni
Oriente ed Occidente
Chiave d'oro e chiave di ferro
Tersicore
La suocera dragone
Il primo amore di Arnaldi
Tartarin ingannato
Tartarin disgraziato
Tartarin autore drammatico
Tartarin vittima di un colpo di vento
Tartarin vittima dei suoi creditori
Tartarin capoufficio
Come Tartarin si libera dei suoi creditori
Tartarin poliziotto
Tartarin, una panne ed il busto di sua cugina

Note

1. I produttori cinematografici *(dialogo di Gio. Pietro Bellori e di Carlo Maratta)* Autorevoli personalità — *Maratta: Quelli che si vogliono prevalere della mia professione, con cui io debbo tuttodì avere trattati, sono persone potenti, nobili o ricche, o collocate in onorevoli dignità; e voi sapete che la potenza e le sostanze e le dignità amplissime, ciascuna di per sè genera un non so che nell'animo, che fa presumere di saper molte più cose di quelle che in verità tali persone sappiano; e come avanzano di gran lunga noi altri artefici nella splendidezza de' natali o nell'altre esterne onorificenze così credono di sopravvanzarci di gran pezza nella perizia la qual perizia alcuni l'hanno talora realmente, e in quel caso per noi e per le nostre arti è una felicità, ma tal altra non l'hanno, e questo è il più sovente e allora è la morte.*

Autorevole visita a Cinecittà — *Bellori: Veramente ora mi sovviene di Megabizzo o Alessandro Magno che egli si fosse, che nella scuola di Apelle, parlando con colui ch'era lo stupore di tutta la Grecia per l'eccellenza dell'arte sua, non si sguardò di dire tanti spropositi, che Apelle fu forzato di fargli osservare, qualmente i ragazzi stessi, i quali macinavano i colori, scoppiavano dalle risa, il che fu con gran vivacità, se vi ricordate, espresso in una stampa di Salvator Rosa.*

Megabizzo produttore cinematografico — *Maratta: Ora di questi Megabizzi ce ne sono ancora. Ma finalmente se la gente si contentasse di parlare dell'arte nostra allo sproposito, sarebbe un male in vento, e ci farebbe soltanto alquanto ridere, come quei fattorini, macinatori delle tinte. Il peggio è che queste loro stranezze vogliono che sieno messe in esecuzione, e ai professori eccellenti convien soffrirne la pena. Poichè dovendo costoro talvolta eleggere e dispensare le imprese, come quelli che hanno nelle mani il comando, l'autorità e il denaro, e parendo loro bello ciò che è brutto, e brutto ciò che è bello, vengono per conseguenza a scegliere primieramente i professori più goffi e più ridicoli, e a scartare i più eccellenti e i più singolari; o se scelgono gli eccellenti vogliono che si eseguiscano i loro pensieri i quali non sono nè possono essere vaghi, belli, ordinati, e per conseguenza applauditi.*

Megabizzo scrittura i giovani — *Maratta: Questa è cosa ordinaria, che quando uno non s'intende di queste arti, sceglie sempre gli artefici per via di*

favore e di raccomandazione e per conseguenze l'opere riescono male; essendo che gli artefici bravi, affidati sulla loro eccellenza, stimano d'avvilire sè e l'arte a farsi raccomandare da persone improprie; parendo loro di fare una viltà, o d'inchinarsi quasi a mendicare la limosina, il che non conviene a un nobile e riguardevole professore. — Da Giovanni Bottari (1845).

2. *Un untorello che, sotto diversi pseudonimi, è solito a sfornare periodicamente sciocchezze utilitarie sul grave e disinteressato « Osservatore Romano », si occupa del Centro Sperimentale di Cinematografia. A tanto chierico non è bastato stavolta il solito eroismo dell'anonimo: egli ha creduto di potersi fare usbergo della autorità di Filippo Sacchi, un critico più che equilibrato equilibrista, uso a dare un colpo al cerchio dell'arte e due alla botte dell'industria americana. Chi sarà questo pio anonimo dell'« Osservatore »? A giudicare da tale scudo; dalla rispettosa segnalazione che fa, nello stesso numero, di alcune banalità del pornografo Maurice Dekobra, autore de « La madône des sleepings » sembrerebbe potersi dedurre che lo sgrammaticato estratto di livore spetti a quella colonna dell'« Osservatore » e della filosofia neo-scolastica che fu autore di « Marchetta si diverte » e de « La signora che non fu mai signorina » o al suo tirapiedi. La spirituale parentela è indubbia: ma qui siamo, se è possibile, più in basso.*

3. *« ...E molti meriti assegnati da chi non sa alla genialità del regista andrebbero all'attivo dello sceneggiatore, sovente oscuro, se molti registi non credessero più utile al loro prestigio « totale » ridurre gli « sceneggiatori » — veri « autori » del film — alle funzioni del povero « negro » che lavora per un altro in una specie di mezzo anonimato per cui — i più non essendo illuminati in materia — dopo quarant'anni di cinematografo stiamo ancora a radunarci attorno a una tavola per chiedere, sovente a chi non vuole affatto rispondere: « Insomma, il film, come soggetto, in veste e nome d'autore, chi lo fa? ». Lucio d'Ambra, « Fuori l'Autore », in « Lo Schermo », N. 10, ottobre 1938.*

4. *« Lo stile è l'uomo ». Da Giorgio Buffon, « Discorso sullo stile », 1753,*

5. *Montagne di umorismo, ovvero, i cercatori d'oro. — Sotto il titolo promettente di: « Cinema, settimo potere », si può leggere, nell'ultimo numero della rivista « La verità », questa serie di squarci lirici e di preziosità stilistiche: il cinema è un magnifico divoratore di idee, la grande novità fragorosa, luminosa di oggi, in capo a sei mesi compie la sua parabola e va a spegnersi nello stagno buio della dimenticanza, vi sono idee la cui potenza e vitalità meritavano esistenza più lunga di una stagione cinematografica, quando queste idee si riprendono — vorremmo dire — si ripescano — dallo stagno dell'oblio, si riplasmano col sapore dei traguardi raggiunti dal gusto del pubblico, quando si frugò — come fanno i cercatori d'oro — in quelle montagne di umorismo che sono i romanzi di Dickens e di Mark Twain etc. etc. Per concludere che « Le avventure di Tom Sawyer » è un « meraviglioso film tecnicolore »,*

« un'emozione da non perdere tra le tante che lo schermo ci largisce »; nè manca « la grandiosità della realizzazione » e tanto meno « la nuova scoperta dell'Olimpo cinematografico ».

Ah quant'è bello il cinemà
Ch'emozioni provare ci fa!...

Troppa poesia, che diavolo!

6. *I letterati, il destino e la libertà degli accidenti. — « Desinit in piscem » è intitolata la noticina che Enrico Falqui pubblica sul quindicinale fiorentino « Campo di Marte »: in essa il battagliero apostolo della poesia pura, polemizzando con Vittorio G. Rossi, che, su « Cinema », ha pubblicato qualche osservazione sui rapporti tra film e letteratura, sostiene che « come da una cattiva poetica si possono ottenere buone poesie, allo stesso modo che da una buona se ne possono ottenere delle cattive, così non è tassativo che da una bella commedia, se bella in quanto tale, debba "scappar fuori" un brutto film ». E via con questa discussione peregrina che finisce nel solito pesce del contenuto, della diffusione dei romanzi stranieri, della impopolarità della letteratura italiana.*

E la « mulier formosa superne » è tutta qui? Perchè occuparsi di cinema prima di essersene occupati quel tanto almeno che basti a capire che i film non « scappano fuori » come le parole dalle stilografiche dei letterati puri?

7. *H. C. Opfermann ha pubblicato di recente un grazioso libretto che si propone di « svelare ai cinematografari e alla gente che va volentieri al cinematografo » « I misteri del film sonoro » (Berlin, 1938). Tra gli apofgtegmi di quest'opuscolo troviamo: Il destino è l'anima del film sonoro. Sia esso il destino di un soggetto, di un uomo, di una società, di un popolo, di una terra... ».*

Così quando noi cerchiamo un soggetto e ci domandiamo se un soggetto sia adatto alla creazione di un film dobbiamo anzitutto chiederci: Contiene questo soggetto un destino? (Pag. 68).

Ve lo immaginate un regista che chiede a uno sceneggiatore: « Nèh, ce l'hai messo lo Schicksal? » I « puri » del « Campo di Marte » hanno buon gioco a torcersi dalle risa. Risum teneatis, amici? Quando si sa tanto bene che il destino non ha niente a che fare con l'arte pura e che è una scemenza da lasciare agli impuri tragici greci e agli scrittorelli contenutistici. Guardate se c'è destino nell'opera di un vero Maestro come Paul Valery! Leggete l'esegesi che alla sua prosa pubblica, nello stesso « Campo di Marte », Mario Luzi, e poi ce lo saprete dire! « ...egli si orienta verso una espressione che maturi quella stessa materia apparsa momentaneamente come necessaria come un differenziante permeabile delle infinite possibilità di gioco attivo per cui soltanto risulta a lui ammissibile l'importanza della « forma ».

Questa vicissitudine interna esclude una notazione del destino: un destino sarebbe per Valery una volgarità tanto più banale quanto più capace di costringere la « libertà degli accidenti ». La sua prosa appunto assume un valore specifico quando si sofferma a registrare gli indugi attinenti a questa assenza di destino. Gli oggetti delle singole speculazioni rimangono in tal modo parificati

dal disinteresse precipuo a cui la persona intellettiva deve essere educata senza che si debba più manifestare la possibilità che l'animo venga a trovarsi necessitato verso un aspetto preferito. etc. etc.

Dopo queste letture neanche noi siamo disposti a rinunziare alla « libertà degli accidenti ».

8. *Piccole idee, grandi ideatori. — Nessuno può negare alla cinematografia americana il merito di aver raggiunta una perfezione di mezzi assolutamente invidiabile e sulla scia della quale debbono finire col mettersi tutti coloro che desiderano raggiungere un certo grado di pulizia tecnica.*

Pur tuttavia le notizie che talora ci giungono dall'America ci lasciano perplessi ed incerti nei nostri giudizi.

L'ingenuità dei tecnici, degli studiosi, dei capitalisti e del pubblico di questo simpatico continente supera quella di un bambino.

Non vogliamo qui ricordare come quasi sempre tutti i prodotti americani siano coperti da diecine e diecine e talora da centinaia e centinaia di brevetti; non vogliamo neppure affermare le nostre personali convinzioni sul fatto che non riusciamo a comprendere come si possano tirar fuori venti brevetti su una comunissima scatola ad uso di sardine sott'olio, a meno che non sia stato brevettato l'inchiostro che serve per scrivere l'etichetta o il tipo di stagno che si adopera per chiuderla.

Ricorderemo solo alcune invenzioni fatte nel campo cinematografico, anche perchè di fronte a queste genuine affermazioni, che ci giungono dal di là dell'oceano, non comprendiamo come i nostri finanziatori non riescano ancora a persuadersi che la tecnica cinematografica potrebbe avere da noi sviluppi immensi solo che ai nostri tecnici, con nome e cognome italiano, si desse la centesima parte della fiducia che viene data in America ai venditori di fumo.

Il signor Wesley Miller, tecnico del suono ad Hollywood, scopre, durante una sua vacanza nel deserto dell'Arizona, il modo di evitare taluni disturbi e distorsioni nella registrazione del suono dovute al calore prodotto dai proiettori del teatro. Vedendo infatti che la sua casetta è dipinta in bianco, si pone il problema del perchè l'imbianchino abbia scelto questo colore invece, putacaso, del color crema o del nocciolino carico ed allora « mi sovvenne — è il Miller che scrive — che nel deserto imbiancano i muri esterni delle case perchè il bianco rifrange i raggi ed il calore solare, mentre il nero li attira. Decisi allora di far dipingere i microfoni in bianco e da allora non avemmo più disturbi di sorta ». Nessun commento ci sembra necessario.

Douglas Shearer, il notissimo « regista sonoro » conosciuto da tutti i nostri pubblici perchè mai viene omesso il suo nome nelle didascalie di testa di una nota Ditta noleggiatrice americana (nonostante che, essendo il doppiato eseguito in Italia, ben poco, per non dir nulla, resti dell'opera sonora originale) ha fatto altre e più importanti scoperte.

È noto che l'orecchio umano ha un grande potere di adattabilità ai suoni ed ai rumori tanto che riesce ad assuefarsi ad essi fino al punto da non sentirli. In cinematografia sonora il silenzio assoluto viene subito notato dal pubblico e serve a dare una sospensione che acquista un significato di angoscia. Per i

periodi di silenzio che non hanno questo scopo preciso il signor Shearer inventa i « suoni muti »; ci fa cioè sapere che riempie la colonna sonora di suoni che non disturbano l'orecchio ma che nel tempo stesso non lasciano un silenzio assoluto.

Un'altra volta lo stesso tecnico si trova nella sua automobile col nettapioggia rotto, in un momento in cui piove a dirotto. Si accorge allora che l'acqua, cadendo sul parabrise dal tetto della macchina non fa rumore pur dando la sensazione ottica della pioggia. Siccome è assillato dal problema di rendere la pioggia silenziosa, novello Newton, adotta da allora in poi nelle scene di pioggia in cui il rumore di essa disturba la ripresa sonora, dei vetri inclinati sui quali fa scorrere un sottile velo d'acqua.

Il signor John Arnold, capo del dipartimento fotografico d'America, scopre infine che le ruote di gomma attenuano lo sballottamento dovuto alle imperfezioni della strada ed inventa il carrello cinematografico su ruote di gomma.

Nei musei futuri accanto alla mela di Newton, alla rana di Galvani, alla pila di Volta si mostreranno ai visitatori curiosi il parabrise rotto di Shearer, un modellino della bianca casetta sperduta nell'immensità dell'arso deserto dell'Arizona, e forse anche — perchè no? — un autoveicolo con ruote gommate.

Miserie e grandezze di tecnici che trovano consenzienti tanti illusi assertori e speculatori delle cose non nostre.

Come conseguenza dell'idea del Miller non comprendiamo proprio perchè ai microfoni non si facciano anche le alette per la dispersione del calore o perchè alla giraffa non si metta una gonnellina bianca, per evitare che da essa venga assorbito calore che poi per convezione può giungere agli organi elettrici. Siamo grati alle sterminate praterie, agli arbusti incolti, ai panorami tristi e bellissimi, alla bianca casetta dell'Arizona se un grave problema della cinematografia, che per tanto tempo ha assillato i tecnici americani, ha potuto avere una così geniale e nuova soluzione.

Siamo grati al parabrise rotto dello Shearer che ha creato un nuovo capitolo in quella ignota branca della fisica che si chiama acustica; ringraziamo l'ideatore del pneumatico cinematografico che ha aperto nuovi orizzonti alla tecnica sui movimenti della macchina da presa, ma ci riserviamo di inviare a questi fortunati tecnici d'oltremare un trattato sui principi della fisica elementare in uso nelle nostre scuole.

Documenti

I.

Riportiamo dalla « Gazzetta Ufficiale » questi due importanti decreti sul monopolio dei film stranieri:

Regio Decreto-Legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389.

Istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero.

Veduto l'art. 3, n. 2, della legge 31 gennaio 1926, n. 100;

Ritenuta la necessità e l'urgenza di organizzare unitariamente l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero, anche in rapporto agli accordi esistenti e che saranno conclusi tra l'Italia ed altri Paesi;

Udito il Consiglio dei Ministri;

Su proposta del Ministro Segretario di Stato per gli scambi e per le valute, di concerto con i Ministri per gli affari esteri, per l'Africa Italiana, per la grazia e giustizia, per le finanze, per le corporazioni e per la cultura popolare;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1 — È istituito il Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero.

Art. 2 — Il Monopolio di cui al precedente articolo è affidato all'Ente nazionale per le industrie cinematografiche, con sede in Roma.

Art. 3 — Le ditte che, sulla base di regolari licenze rilasciate dal Ministero delle Finanze e non ancora scadute di validità al momento della pubblicazione del presente decreto, abbiano in vigore contratti per l'acquisto, la importazione e distribuzione in Italia, nei Possedimenti e nelle Colonie di film cinematografici di produzione estera, debbono farne denuncia al Ministero per gli scambi e per le valute entro dieci giorni dalla data di pubblicazione del presente decreto, rimettendo copia dei contratti ed indicando per ogni contratto l'utilizzo già avvenuto e quello ancora da effettuare.

Art. 4 — Il Ministero per gli scambi e per le valute ha facoltà di stabilire, di concerto con i Ministeri delle corporazioni e della cultura popolare, le con-

dizioni e le modalità per l'esecuzione dei contratti stipulati e denunciati in conformità di quanto è disposto dall'art. 3, ovvero di consentire che i contratti stessi siano assunti con le condizioni e modalità di cui sopra, dall'Ente nazionale per le industrie cinematografiche.

Le parti contraenti, qualora non ritengano di accettare le condizioni e le modalità stabilite per l'esecuzione del contratto, ovvero non ritengano di aderire all'assunzione del contratto stesso da parte dell'Ente nazionale per le industrie cinematografiche, hanno facoltà di procedere alla risoluzione del contratto. Tale risoluzione non dà diritto ad alcuna indennità.

Art. 5 — Ai sensi dell'art. 3, n. 1, della legge 31 gennaio 1926-IV, n. 100, portanno essere emanate, su proposta del Ministro per gli scambi e per le valute, di concerto con i Ministri per la grazia e giustizia, per le finanze, per le corporazioni e per la cultura popolare, norme per il coordinamento delle attività affidate dal presente decreto all'Ente nazionale per le industrie cinematografiche con l'attività dei produttori nazionali nel campo dell'esportazione e degli scambi con l'estero interessanti l'industria cinematografica.

Art. 6 — Con decreti Reali, a norma della legge 31 gennaio 1926-VI, n. 100, su proposta del Ministro per gli scambi e per le valute, di concerto coi Ministri per gli affari esteri, per l'Africa Italiana, per le finanze, per la grazia e giustizia, per le corporazioni e per la cultura popolare, saranno emanate le norme integrative ed esecutive che potranno occorrere per l'attuazione del presente decreto-legge.

Il presente decreto avrà effetto dal giorno successivo alla sua pubblicazione nella « Gazzetta Ufficiale » del Regno e sarà presentato al Parlamento per la conversione in legge.

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserto nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a San Rossore, addì 4 settembre 1938 - Anno XVI.

VITTORIO EMANUELE

Mussolini - Guarneri - Ciano - Solmi
Di Revel - Lantini - Alfieri.

II.

Decreto Ministeriale 13 settembre 1938-XVI.

Norme per l'applicazione del Regio decreto-legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389, che istituisce il Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero.

IL MINISTRO PER GLI SCAMBI E PER LE VALUTE

Visto l'art. 4 del R. decreto-legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389, relativo all'istituzione del Monopolio per i film cinematografici provenienti dall'estero;

Di concerto con i Ministri Segretari di Stato per le corporazioni e per la cultura popolare;

Decreta:

Art. 1 — La denuncia dei contratti di acquisto, importazione e distribuzione di film esteri, di cui all'art. 3 del R. decreto-legge 4 settembre 1938 Anno XVI, n. 1389, dovrà essere fatta al Ministero per gli scambi e per le valute - Direzione generale per i servizi delle importazioni.

Nella denuncia dovranno essere indicati il numero, la data e il periodo di validità della licenza d'importazione, rilasciata dal Ministero delle finanze, in base alla quale è stato stipulato il contratto di acquisto dei film, nonchè l'eventuale anticipo pagato per l'esecuzione del contratto stesso e l'utilizzo già avvenuto e quello ancora da effettuare, allegando copia del contratto.

Art. 2 — L'esecuzione dei contratti di cui all'art. 3 del R. decreto-legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389, potrà essere ammessa purchè i contratti stessi risultino stipulati con la clausola del pagamento a prezzo fermo, ovvero, nel termine perentorio di 30 giorni dall'entrata in vigore del predetto Regio decreto-legge, siano modificati con l'adozione della clausola medesima.

Il Ministero per gli scambi e per le valute potrà decidere su casi speciali in deroga alle norme di cui al presente articolo.

Art. 3 — Il Ministero per gli scambi e per le valute stabilirà se l'esecuzione dei singoli contratti viene lasciata alle ditte stesse ovvero se i contratti debbano essere ceduti all'E.N.I.C. (Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche).

Nel caso di cessione, il regolamento del rapporti fra l'E.N.I.C. e le ditte interessate dovrà avvenire nel termine di 30 giorni dalla data della determinazione ministeriale.

Art. 4 — Le decisioni di cui ai precedenti art. 2 e 3 saranno adottate dal Ministero per gli scambi e le valute di concerto col Ministero per la cultura popolare e con quello delle corporazioni.

Il presente decreto sarà registrato alla Corte dei conti e pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del Regno.

Roma, addì 13 settembre 1938-XVI.

Guarneri - Lantini - Alfieri

III.

Con R. D. L. 4 settembre 1938, pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del 13 settembre, è stato istituito il monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film cinematografici provenienti dall'estero.

Il provvedimento, oltre che a ragioni di tutela della produzione nazionale e ad evidenti esigenze di ordine valutario e di carattere culturale, mira ad assicurare il rispetto degli accordi commerciali in vigore e da stipulare coi vari paesi esteri.

L'esercizio del monopolio è affidato all' E. N. I. C., a cui viene pertanto riservata la esclusività dell'acquisto, della importazione e della distribuzione di film nel Regno, nei Possedimenti e nelle Colonie italiane. Il citato R. D. L. prevede il trattamento particolare da usarsi ai contratti di acquisto, importazione e distribuzione di film esteri ancora in vigore, purchè stipulati a base di regolari licenze rilasciate dal Ministero delle Finanze non ancora scadute, e denunciate al Ministero per gli Scambi e le Valute entro dieci giorni dalla data di pubblicazione del predetto decreto.

Allo scopo di evitare interruzioni nel lavoro degli esercizi cinematografici, disposizioni sono state date all' E. N. I C. di concedere un adeguato lasso di tempo per il passaggio al monopolio dei film attualmente in distribuzione. Il provvedimento entra in vigore il giorno successivo alla pubblicazione nella « Gazzetta Ufficiale » del Regno.

Ecco le norme dalle quali verrà disciplinato il monopolio dell'acquisto ed importazione delle pellicole estere e della loro distribuzione in Italia, Colonie e Possedimenti:

1) Il monopolio provvederà agli acquisti, a suo discrezionale criterio, nei limiti dei contingenti di importazione che saranno fissati per i singoli paesi dal Ministero per gli Scambi e le Valute.

2) Le pellicole importate — dedotta la quota che il monopolio riterrà di distribuire direttamente — verranno ripartite tra i noleggiatori, produttori ed esportatori, con i criteri di cui al successivo n. 4).

3) Il doppiaggio delle pellicole, assunte dal monopolio in gestione diretta, e la stampa delle relative copie saranno effettuati con un equo riparto tra le ditte esercenti gli stabilimenti di doppiaggio e di stampa. A tal uopo le ditte interessate sono invitate a trasmettere entro il 10 ottobre alla Direzione Generale dell' E. N. I. C. (Roma, Via Po, 32) le informazioni seguenti:

— forma di costituzione, capitale sociale, nomi degli amministratori
a) *Ditte esercenti stabilimenti di doppiaggio*:
o dei proprietari;

— sistema di registrazione e capacità degli impianti;

— elenco dei film doppiati dal 1° luglio 1937 al 30 giugno 1938 con le seguenti indicazioni: titolo, casa produttrice, casa committente del doppiaggio, direttore del doppiaggio e costo.

b) *Ditte esercenti stabilimenti di stampa*:

— forma di costituzione, capitale sociale, nomi degli amministratori, o dei proprietari;

— quantità e tipo delle macchine sviluppatrici e stampatrici, quantità, specie e tipo degli impianti per truca ed altre lavorazioni accessorie, capacità giornaliera di produzione dello stabilimento;

— case di produzione e distribuzione per conto delle quali lo stabilimento lavora e metraggio delle copie stampate per ciascuna di esse dal 1° luglio 1937 al 30 giugno 1938.

4) Il riparto del gruppo di pellicole estere, messo a disposizione dei noleggiatori, produttori ed esportatori a norma del n. 2), sarà effettuato con i seguenti criteri:

a) potranno concorrere al riparto esclusivamente:

— le ditte distributrici e di produzione che avevano finora un contingente di importazione di pellicole estere;

— gli esportatori che nel biennio 1° luglio 1936-30 giugno 1938 abbiano realizzato esportazioni all'estero di pellicole nazionali;

b) le ditte interessate a concorrere al riparto debbono avanzarne domanda al monopolio entro il 10 ottobre, indirizzando la domanda all'E.N.I.C., Roma, Via Po, 32 e indicando:

I. — *Se trattasi di case distributrici o di produzione*:

— forma di costituzione, capitale sociale, nomi degli amministratori o dei proprietari;

— l'elenco delle pellicole estere importate dal 1° luglio 1937 al 30 giugno 1938, con l'indicazione del titolo, della casa produttrice e delle condizioni di acquisto (prezzo a fermo, o percentuale di sfruttamento, specificando in tal caso l'eventuale minimo garantito);

— l'elenco delle pellicole estere distribuite nel predetto periodo, con l'indicazione del titolo e della casa produttrice, nonchè di quella importatrice, qualora le pellicole non siano state importate direttamente;

— l'elenco delle pellicole prodotte nel triennio 1° luglio 1935-30 giugno 1938.

II. — *Se trattasi di esportatori*:

— forma di costituzione, capitale sociale, nomi degli amministratori o dei proprietari;

— pellicole esportate nel biennio 1° luglio 1936-30 giugno 1938 con l'indicazione del titolo della pellicola, dei paesi nei quali è stata effettuata la vendita (o lo scambio) e dell'importo rispettivamente ricavato.

c) L'accoglimento o meno delle domande di ammissione al riparto sarà determinato dal monopolio, udito il parere di una commissione consultiva formata:

— dal Presidente o dal Vice Presidente dell'E.N.I.C., che la presiede;

— da sette membri, di cui quattro designati dai Ministeri per gli Scambi e le Valute, delle Finanze, delle Corporazioni e della Cultura Popolare e tre designati dalla Federazione dello Spettacolo in rappresentanza dei produttori, dei noleggiatori e degli esercenti di cinematografi.

d) La suddivisione delle pellicole tra le ditte ammesse verrà effettuata assegnando a ciascuna ditta una percentuale di riparto, in valore, da fissarsi dal monopolio, udito il parere della Commissione suddetta.

La composizione dei lotti, da assegnarsi alle singole ditte in corrispondenza delle percentuali di riparto ad esse attribuite, verrà stabilita dal monopolio, udito sempre il parere della commissione consultiva suddetta, con criterio di equa proporzionalità.

5) La cessione alle ditte assegnatarie verrà effettuata dal monopolio alle condizioni che verranno fissate di volta in volta.

I lotti, la cui assegnazione fosse eventualmente rinunziata dai concessionari, resteranno a disposizione del monopolio che, a sua scelta, potrà sfruttarli direttamente o cederli ad altre ditte concessionarie.

6) Le ditte concessionarie che posseggono una propria organizzazione di noleggio, dovranno distribuire direttamente le pellicole estere di cui verranno in possesso, assumendo la qualifica di « agenti distributori del monopolio » e attenendosi alle modalità e condizioni che verranno da questo stabilite, con l'assoluto divieto di retrocedere le pellicole a terzi.

Le ditte concessionarie, che non hanno organizzazione di noleggio, dovranno effettuare lo sfruttamento delle pellicole loro assegnate esclusivamente a mezzo dell'E.N.I.C. o di un agente distributore del monopolio.

7) Le ditte distributrici, che non fruivano sinora dell'assegnazione di un contingente di importazione, potranno presentare al monopolio entro il 10 ottobre una domanda, da indirizzarsi all'E.N.I.C. — Via Po 32, Roma — per essere nominate « subagenti distributori » e curare con tale qualifica il noleggio delle pellicole estere che abbiano superato i primi due anni di sfruttamento.

L'accettazione delle domande avrà luogo con le norme di cui al n. 4) lettera *c*).

Il monopolio determinerà caso per caso con gli interessati la composizione dei lotti delle pellicole, le condizioni della cessione ed ogni altra modalità inerente all'esercizio del noleggio.

8) Il monopolio si riserva la facoltà, sentita la commissione consultiva di cui all'art. 4, lettera *c*), di revocare in qualunque momento la concessione di cui ai numeri 4) e 7) alle ditte che trasgredissero le modalità e condizioni fissate per il noleggio o che comunque violassero le norme regolatrici del monopolio.

Le pellicole estere, gestite dalle ditte che fossero oggetto della revoca suddetta, saranno ritirate dall'E.N.I.C., che ne continuerà il noleggio per conto della ditta proprietaria, alla quale passerà i ricavi sotto deduzione del 20% a rimborso delle spese di distribuzione.

9) Tutte le informazioni e notizie richieste saranno considerate di carattere strettamente confidenziale e riservato e il monopolio se ne varrà soltanto ai suoi fini, esclusa qualsiasi comunicazione a terzi.

10) Si sollecitano le ditte, che non vi avessero ancora provveduto, a dare adempimento alle denuncie prescritte dalla Circolare N. 1, che resta valida e ferma in ogni sua parte.

Il Presidente Amministratore Delegato
G. PAULUCCI DI CALBOLI BARONE

I libri

Carlo E. Rava: *Architettura scenica nel cinematografo.* Dalla « Rassegna Italiana », Aprile 1937-XV N. 227, Roma, Ed. « Rassegna Italiana ».

C. E. Rava espone con molta scioltezza certi suoi concetti che noi pure ammettiamo ormai da tempo e che se pur non ancora realizzati, la fatica appassionata che pochi di noi si è imposta qui al Centro Sperimentale e per i buoni risultati sempre crescenti, ottenuti, ci fanno giustamente prevedere che le nostre speranze non saranno deluse.

« È appunto l'aspetto di universalità, dice l'Autore, distintivo del cinematografo, è la circostanza che esso, o per un verso o per l'altro, riesca quasi sempre comprensibile a persone di tutte le categorie, dal popolano all'intellettuale, ciò che, per un lungo periodo, lo ha fatto da molti valutare in sott'ordine: qualcosa come il romanzo d'appendice, rispetto alla grande letteratura. Oggi, questo non è più, e va sempre aumentando la schiera di coloro che considerano il cinematografo non solo come una espressione dell'intelligenza, ma anzi come una di quelle che, all'intelligenza, offrono le più vaste possibilità, ancora pochissimo sfruttate ».

E lo studio critico sulle scenografie che il Rava sottolinea qua e là, è una prova importante e inconfutabile. Siamo d'accordo con l'Autore sulla riuscita più o meno efficace di alcune scenografie di film italiani di ultima produzione quali: *Aldebaran* ove gli « interni pietosi » non rispondevano fantasiosamente ed esteticamente a quelli della casa di un facoltoso ufficiale di marina, nel *Grande appello* ove gli ambienti sono soprassaturi, come noi chiameremmo, ed in *Squadrone Bianco* ove in certuni quadri anche il vero assumeva l'aspetto di roba « terribilmente irrimediabilmente finta ». Casi tipici questi di scenografia inaderente, ma la colpa di tali errori va ricercata in più di una causa: affrettata produzione o meglio mancanza di maturazione giusta di preparazione (quando si pensi che Lubisch ha impiegato sei mesi per prepararsi a « girare » *La vedova allegra*) trascuratezza eccessiva per ciò che riguarda la scenografia, da parte dei produttori, che ne vedono un onere da diminuire, rimpicciolire, immiserire sempre, ed infine eccessiva standardizzazione sempre da parte dei produttori, dei quadri artistici e ciò o per fini commerciali, o perchè impiegano sempre per qualsiasi film essi finanzino lo stesso architetto scenografo o per questione sentimentale o perchè fanno come

il medico di casa. Questo si capisce, l'architetto scenografo per quanto ecclettismo possa dimostrare e quanta cultura possa avere, cadrà inevitabilmente in quegli errori di sensibilità propria, in quanto, essendo giustamente artista, tale sensibilità può in certi casi mal corrispondere. In sostanza, se ammettiamo e ricerchiamo i differenti « tipi » che possono impersonare i vari personaggi del film, perchè non ammettere anche l'architetto-tipo che per sensibilità, cultura, tendenza ecc. risponda meglio di qualsiasi altro allo scopo scenografico del film? Vedere infatti cosa è riuscito a volere Pabst in *Don Chisciotte* e Feyder in *Kermesse Eroica*.

« Ci sembra, dice il Rava, che nell'attuale rinascita del film italiano, che il Regime segue ed appoggia con così alto patrocinio e così vigile attenzione, e che ha già dato, negli anni più recenti, risultati tanto significativi, la parte più manchevole e meno curata sia propria quella della cornice scenica, tanto nelle architetture che negli arredamenti, e questo, sia dal punto di vista della « qualità » in genere come, in ispecie, da quello di un raggiungimento del « clima » cinematografico. Prescindendo dal fatto che sempre gli incarichi, in questo ramo, dovrebbero essere dati ad architetti e scenotecnici mai a dilettanti (come troppo spesso ancora avviene, con grave scapito nella « classe » della produzione) ci sembra che, pure quando l'incombenza ne fu affidata ad architetti giustamente noti e quotati, non si sia mai usciti dall'*equivoco* di riprodurre il vero, anzichè *creare* una realtà cinematografica: che sia loro, insomma, venuta meno quella speciale percezione d'una *diversità* di ottica, nata dal fatto che l'occhio della macchina da presa obbedisce ad altre leggi che non l'occhio umano; insomma, che l'obbiettivo ha una sua *propria* « poetica ».

Questa critica mossa dal Rava se può non nuocere nei nostri riguardi (chè è bene anzi mettere sul tappeto tutte le deficienze che possono oggi affiorare per meglio fare in seguito) noi la troviamo altrettanto nociva per la lode incondizionata e molto immeritevole a volte che egli fa via via delle scenografie nei film americani.

Se noi siamo in pieno assentimento con le intelligenti osservazioni del Rava ed aggiungiamo che da tempo noi giudichiamo l'inutilità di una scenografia cinematografica troppo « cifra » che sia per troppa comodità commerciale, sia per correntezza di vedute e di mestiere, non si voglia portare ad un livello di vero « clima » cinematografico, osserviamo che le scenografie americane sono proprio antitetiche a questi principi.

Se l'autore depreca il vicolo cieco ove si è cacciata la produzione filmistica tuttora in sviluppo e reclama un livello più alto, un'emozione artistica superiore nel film, mi sembra che anche le produzioni d'oltre oceano sono ben lontane da quello che l'autore stesso pone come sua tesi fondamentale.

Egli dice che « alla creazione di questa speciale realtà poetica, che con parola abusata, ma in questo caso particolarmente adatta, si potrebbe chiamare il « clima » cinematografico, e che, lo ripetiamo, ci sembra il superiore scopo del cinematografo in *quanto arte*, concorrono evidentemente moltissimi fattori: l'opportunità del soggetto (che sempre dovrebbe essere creato appositamente per il cinema, con quel particolare « taglio », e quella particolare

misura e proporzione che non possono essere le stesse del teatro, nè del romanzo, nè della novella anche se abilissimamente adattate, ciò che non è sempre il caso) l'intelligenza della regìa, il prestigio degli interpreti, l'inquadratura, il montaggio, e tutti quegli accorgimenti tecnici che sono competenza degli specialisti: ma non può esservi dubbio che grandissima importanza abbia la « cornice scenica », siano architetture o interni ed è chiaro che anche in tal caso, non si tratta di riprodurre palazzi, case, ambienti « veri » come un architetto li costruirebbe o arrederebbe per la vita reale, bensì, di raggiungere, attraverso un'interpretazione e trasposizione del vero, quella « superiore » realtà cinematografica, cioè poetica, che, come abbiamo detto, obbedisce a leggi, misure e proporzioni *sue proprie, diverse* da quelle della comune realtà. Solo così si potrà realizzare nel film un'impressione di « vero » assoluto, quando invece l'esattissima riproduzione di esso, crea il più delle volte un senso di posticcio e di « innaturale » per una specie di strano ma immancabile "décalage" ottico ».

Bene tutto ciò, ed ammettiamo anche che le possibilità sono infinite e non è affatto vero che ci si debba ritenere impastoiati intorno ad una cruda realtà, quella cruda realtà tanto cara ai venditori di conserve, solo per il fatto che azione, realtà cinematografica è azione, realtà di vita corrente. Ma occorre con coraggio rifare tutta intiera una strada e, siccome film è sinonimo di collaborazione essenziale e materiale, così al creare una trasposizione del vero cinematografico va detto per tutto il complesso delle arti che entrano in funzione nel film, dalla scenografia prima, alla plastica scenica umana, la dizione, la musica, l'ottica, la luministica, ecc.

Un esempio validissimo ce lo dette a suo tempo il film *Metropolis* che però o per essere allora la cinematografia non così sviluppata scientificamente come oggi, o per comprendere esso una tendenza d'oltralpe molto in voga allora: il cubismo, purtroppo rimase lì.

Ma oggi è un'altra cosa. Il film è molto più compreso e poi ha in sè possibilità universali, realizzazioni parziali, materiali e spirituali, infinite che interessano sommamente tutte le arti: mancavano i pittori alla raccolta. Oggi che si affaccia impellente il problema del colore anch'essi vi si troveranno immessi naturalmente e con la « stereoscopia » anche gli scultori. È bene dunque prepararsi in tempo e che non avvenga come avvenne per il « sonoro » che prese tutti alla sprovvista e occorse molto tempo perchè quest'altra meravigliosa possibilità artistica del film fosse compresa e inquadrata nei suoi limiti.

Io dico che per non cadere nelle oleografie del *Pino solitario* si studino i nostri grandi pittori chè mai come allora (quando si faranno film a colori) ci accorgeremo dell'utilità pratica e del patrimonio inestimabile di ispirazione, essi ci abbiano lasciato per questa nuova possibilità.

Dai Senesi a Botticelli, da Mantegna al Veronese a Tiziano, al Carpaccio, tutti potranno venirci in aiuto per i piani coloristici, le potenze chiaroscurali e sopratutto il gusto « lo stile » pittorico filmistico. Forse allora il primato del film tornerà a noi immancabilmente. Il film si orienterà inevitabilmente su di una civiltà europea. Chi ha fatto *Becky Sharp* non ha dovuto

ricorrere ai nostri padri pittori? Non sono tutte piene di sensibilità raffaellesche quelle folate di quadri di armonia in blu e rosso?

Non voglio dire con ciò che si possa fermare qui il film a colori, ma per non sbagliare subito strada, occorrerà partire sin dal principio alle ricerche coloristiche delle nostre scuole pittoriche del passato.

I nostri « Maestri » sono amici, che ad amarli, non tradiscono mai.

A. V.

GUNTER GROLL: *Film die unentdeckte Kunst.* Muenchen, 1937. C. H. Beck Verlag. in-16°, pag. 134.

Mentre il contributo italiano alla bibliografia cinematografica è ancora modesto, quello tedesco, già fin dai primordi della nuova arte ricchissimo, si accresce quotidianamente di nuove pubblicazioni con fervore degnissimo e infaticabile. Nè potrebbe essere diversamente, data la riconosciuta importanza, oltre che artistica, morale e sociale del film, e la conseguente volontà di creazione, e di rinascita, di un cinema tedesco. È ovunque abbastanza diffusa la persuasione che il cinematografo, non solo nei suoi risultati, ma anche nei suoi fattori componenti, sia un fenomeno enormemente complesso, dato che in esso vengono a confluire i mezzi di diverse arti, in combinazioni tecniche basate su principi scientifici molteplici e vari; ed è ormai pacifico, tra quanti hanno compreso la vera natura del film, che esso è frutto di una collaborazione, non solo diretta, tra i vari elementi che concorrono alla lavorazione, ma anche indiretta, col pubblico, le cui esigenze e il cui gusto ogni film, dati i costi elevati e la conseguente vitale necessità di ampia diffusione, deve interpretrare e soddisfare. Il cinematografo necessita dunque, più di ogni altra arte, di un clima propizio, di una atmosfera di comprensione e di collaborazione, di un'affinità di tendenze e di una comunione di ideali. Questa spirituale consonanza e questo unisono negli artisti creatori deve trovare una eco di consensi in un larghissimo pubblico; e, per non degradarsi in vista di questo scopo, deve poter contare su di un pubblico preparato, comprensivo, capace di valutare, oltre alle attrattive esteriormente e sensibilmente gradevoli, e oltre a quelle puramente affettive e emotive, gli autentici valori, l'esteticità e l'eticità delle opere. Questa preparazione degli uomini del cinema e del loro pubblico non può risultare che da una buona letteratura cinematografica.

Non c'è più gretta e più nefasta mentalità di quella che vede, nelle ricerche tecniche, estetiche e critiche delle buone pubblicazioni d'argomento che una vana *belletristica* di chierici, saputi ma aridi, che, colla loro intransingente obbiettività e severità di studiosi, e colle loro sorde censure di aspiranti esclusi dai paradisi incantati dei teatri di posa, compiono il solito lavoro del somaro oraziano nella bottega del vasaio. Si pensi che l'industria cinematografica tiene tanto poco in non cale la carta stampata da sfornarne quotidianamente a tonnellate per tramite dei suoi uffici di propaganda e di

pubblicità; e che mentre, per singoli e privati interessi finanziari, si lanciano freccie avvelenate contro le più serie e riflettute pubblicazioni, e le si taccia di inutilità, si creano e si sovvenzionano giornali, bollettini e notiziari dove la bolsa rettorica e il diluvio degli aggettivi preparano e sostengono il *lancio* delle pellicole e informano il pubblico dei matrimoni, delle avventure, dei flirts, dei divorzi e dei processi dei divi e delle dive. Proprio perchè il cinema è una cosa seria, essi riescono spesso a cogliere la buona fede altrui colle frasi dei bravi di Don Rodrigo: « Se queste cose si dovessero risolvere con le chiacchiere... ». E con simili lepidezze e ironie sulla buona e indipendente letteratura cinematografica si pretende discreditarla e farla tacere a tutto vantaggio di quella scandalistica e pubblicitaria. Il che prova ancora una volta, per quelli per cui può ancora essercene bisogno, che, quando le chiacchiere si chiamano idee, non sono poi nè tanto inutili nè tanto dannose quanto da certuni si ostenta di credere.

Auguriamoci quindi di vedere l'esiguo numero delle nostre pubblicazioni cinematografiche accrescersi proporzionatamente all'interesse che si ha per la rinascita della cinematografia.

Nella sua premessa al libro di cui trattiamo, il prefattore, Mathias Wieman, noto anche da noi quale prim'attore del film *La maschera eterna*, pone, sintetica chiarezza, i limiti della ricerca propostasi dall'autore: « stabilire che cosa sia esprimibile nel film, che cosa sia esprimibile solo nel film, che cosa non debba essere espresso nel film, perchè altre arti lo esprimono meglio » (pag. V). Ci informa poi della giovane età dell'autore (32 anni), e, accennando a possibili lacune e inesattezze della sua opera, afferma che essa costituisce comunque una vasta e approfondita indagine sui problemi essenziali del cinematografo la cui funzione non vuol essere puramente teorica, ma soprattutto di battaglia e di pratica utilità.

Il libro si apre con un escursus storico, in verità assai poco promettente, perchè o niente affatto informato o niente affatto obbiettivo, nel quale tutto il passato del film si riduce a qualche inquietante tentativo, fatto in Germania, di film fantastico e di materializzazione visivamente oggettivata di mondo interiore, al culmine dei quali starebbe *La maschera eterna*, a qualche film grottesco americano, in cui « dalle vecchie risorse dei clown deriva uno stile cinematografico di movimento irrealistico » (allude evidentemente a Chaplin) ai film « artisticamente belli, a parte la tendenza fanatica del loro contenuto, di Pudovchin, Nicolai Ekk, Protasanof e Eisenstein, che crearono una nuova maniera cinematografica di vedere e una nuova forma » e quelli, dopo la crisi del sonoro, di René Clair, Fejos, Machaty, Hochbaum, Oertel, Trenker, Wysbar che « tentarono di limitare il dialogo e di creare una nuova sintesi tra la parola e l'immagine ». Ora stanno per venire la stereoscopia e il colore « che rappresentano per il film un pericolo simile a quello del sonoro, ma che sarà più facile evitare, perchè film a colori e film plastico sono soltanto ampliamenti della sfera visiva e legati alle leggi ottiche ». Da questo cenno storico ci è già dato di intravvedere la posizione estetica del Groll, che deriva dall'Arnheim (che, in verità, avrebbe potuto esser citato più largamente e non solo qua e là, quasi occasionalmente, per problemi particolari)

e che si spinge verso un anche più accentuato anti-naturalismo. Il materiale del film è il mondo esterno visibile che si tramuta in un'immagine la cui forma è alterata dalla volontà espressiva e che si muove. Ma questo dinamismo dell'immagine non costituisce di per sè arte, e il cinema « può essere, come fu alle origini, un mezzo per riprodurre la realtà »: perchè esso possa produrre arte occorre un particolare impiego dei mezzi che consentono l'alterazione della riproduzione stessa. I mezzi artistici hanno dunque proprietà tali che, piegate alla volontà del regista possono portare alla creazione artistica. (Il regista è il creatore del film secondo il Groll, pag. 73). « Per mezzo — dunque — della scelta del quadro, dell'inquadratura, del ritmo, della sovraimpressione, del montaggio, del suono, il film, da mezzo tecnico diventa arte ». Le argomentazioni, come abbiamo detto derivano dall'Arnheim, gli esempi sono una replica di quelli, quando non sono addirittura gli stessi come quello tratto da *Varieté* di Dupont (Arnheim, ed. ted. pag. 58 e ed. ridotta it. in « Bianco e Nero » II, 4, pag. 20 - Groll, pag. 11). Ed è interessante che, partendo da premesse simili, tanto l'Arnheim, quanto il Groll, credo, stavolta, indipendentemente l'uno dall'altro, sono giunti a conseguenze uguali: « Una poesia dipinta perde ogni senso. Come nell'opera lirica il visibile è subordinato al musicale, nel film l'udibile deve essere subordinato al visibile. Dove due forme artistiche si mescolano una di esse deve sempre essere subordinata » (Groll, pag. 27). « Ogni volta che incontriamo, nella storia dell'arte un accoppiamento di più mezzi, l'esame più minuto rivela un deciso sopravvento di uno di questi mezzi... Nell'opera lirica vediamo che, praticamente, uno di questi elementi, quello musicale, ha il sopravvento ». (Arnheim, « Nuovo Laocoonte », in « Bianco e Nero » II, 8, pag. 22 e pag. 20). Con questa tesi concorda anche il D'Amico (De gustibus): « Dicono che uno spettacolo teatrale debba risultare da un *equilibrio* tra le arti sorelle. Fandonie. Fra più arti, a teatro, non ci può essere equilibrio; ci deve essere un sovrano coi suoi servitori ». (In « La Tribuna » 9 ottobre 1938-XVI).

Questo è naturalmente uno dei problemi fondamentali dell'estetica cinematografica ed è uno dei punti di discussione più controverso; noi dissentiamo dalla soluzione che gli scrittori citati propongono e avremo occasione di trattarne più ampiamente di quanto ora non sia possibile. Nè possiamo dedicare una distesa analisi ai restanti capitoli del libro del Groll che trattano de « L'attore nel film » « il film non necessita di attori teatrali », delle « Relazioni del film colle altre forme d'arte », delle « Forme extraartistiche del film », che tutti contengono una serie di buone osservazioni pratiche.

Dalla densa « Conclusione » riportiamo qualche brano che troverà certo consenzienti tutti i nostri lettori:

« Ciò che per tanto tempo ha sbarrato il cammino del film verso l'Arte, non fu certamente solo l'anarchia dello stile e la manchevole conoscenza delle sue specifiche proprietà. Non fu solo la grande confusione, al chiarimento della quale s'è applicato questo scritto, ma fu, in misura altrettanto grande, l'affaristico capitale cinematografico: i grandi *trusts* dell'intiero mondo a capo dei quali non ci furono artisti o grandi guide spirituali, ma commercianti, che si occupavano del film come prima s'erano occupati di abiti o di terreni.

Essi volsero la grande potenza del film non verso le mete artistiche e la soddisfazione dei veri bisogni del popolo, ma alle possibilità di un personale profitto. Come sfruttarono la nuova forma d'arte essi sfruttarono anche i nuovi artisti: pagarono loro, spesso, altissime paghe, ma li costrinsero alla loro volontà e ai loro interessi. E il film fu non solo antiartistico, ma, in una misura mai precedentemente vista, falso. E ne risultò la cosmetica stilizzazione dell'uomo trasformato in manichino e la sociologica stilizzazione della dura realtà in una illusione paradisiaca. « Il film divenne dunque una fabbrica di sogni: una nuova forma degli eterni *circenses*... ».

Ma ormai le cose stanno forse per cambiare perchè « ovunque nel mondo del film ci sono oggi dei giovani combattenti pronti a distruggere la fabbrica dei sogni e a mostrarci, nell'evidenza della grande opera d'arte il vero volto degli uomini e delle cose ».

U. B.

I film

L'ARGINE

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Regista*: Corrado D'Errico - *Direttore di produzione*: Sante Bonaldo - *Soggetto*: Rino Alessi - *Sceneggiatura*: Ettore Margadonna e Giacinto Solito - *Aiuto Regista*: Giacinto Solito - *Operatore*: Vaclav Vich - *Fonico*: Giuseppe Caracciolo - *Musica*: Balilla Pratella, Amedeo Escobar, Antonio Badiali - *Direzione Musicale*: Ugo Giacomozzi - *Scenografo*: Salvo D'Angelo e Carlo Enrico Rava - *Montaggio*: Giacinto Solito - *Metraggio* m. 2500 - *Interpreti*: Luisa Ferida - Gino Cervi, Olga Capri, Luigi Almirante, Guglielmo Sinaz, Gemma Bolognesi, Roberto Pasetti.

Soggetto tratto da una commedia di Alessi. Rimasto « commedia di Alessi » anche se ricucinato nelle situazioni e nei modi. Non adatto per cinematografo. Ma adattabile (vedere il *Figliuol Prodigo* di Trenker, che trattava un tema analogo). Va ricordato che il teatro moderno è sentito dai moderni autori più « letto » che « rappresentato ».

Quando andiamo a teatro possiamo anche chiudere gli occhi e bearci delle infinite considerazioni filosofiche che verbalmente gli attori traggono da una o più situazioni (sempre poche però, queste situazioni), come se fossimo noi stessi a leggerle. Al cinema questo non si può fare: lo spettacolo è di altra natura, la materia, se tratta da un lavoro teatrale esige una completa rielaborazione, in cui le « considerazioni » sono tradotte in immagini, e la filosofia è lasciata al pubblico. Il quale pubblico, in questa occasione, ha « considerato » facendo giustizia del lavoro di D'Errico, prodotto dagli Scalera.

Il pubblico ha ragione. Abbiamo visto altri film di D'Errico, ed ora lo conosciamo abbastanza. Egli ha indiscutibilmente una sua personalità (ma non cinematografica) per cui i suoi film si potrebbero incollare uno di fila all'altro, commedie e tragicommedie, senza disturbo o soluzioni di continuità. Voglio dire che il gusto è sempre quello. Prima di tutto nella scelta dei soggetti ed in una mancanza assoluta di una elaborazione cinematografica degli stessi. Poi nel ritornare e nel ripetersi dei tagli del quadro, del ritmo, della luce, della recitazione, tutto. D'Errico ama sicuramente i libri gialli. Egli è, in proporzioni molto ridotte, il Wallace del cinema italiano. Adora le inquadrature di scorcio, la macchina che si va a cacciare sotto ad una sedia, al di là del muro, in cima al soffitto, attraverso i tubi di stufa ed i manubri delle biciclette.

Quando Rubi Dalma nell'osteria sale semplicemente alla sua stanza, per semplicemente andare a dormire, sembra Maria di Scozia che nel film di John Ford, sale al patibolo. Quando la Ferida guarda all'interno dell'osteria attraverso i vetri della finestra lo fa come in atto di sorprendere un segreto di Stato. Questo regista, accettato un soggetto ne diviene succube, e ciò si sente oltre a tutto nella retoricona delle battute che il pubblico inevitabilmente becca. Al cinema (evviva Blasetti) i personaggi parlano un altro linguaggio, nè rievocano « attimi sognanti », « la favola della principessa e del boscaiuolo » ed altre cose non vive di questo genere, ma che appartengono, nemmeno alla letteratura, ma ai romanzi di

Carolina Invernizio. Pensare che, accettato e tradotto passivamente un soggetto in sè non cinematografico, sia possibile trarne fuori un film cercando una poesia cinematografica in questa trasfigurazione (meglio dire « deformazione ») retorica e letteraria della realtà, è balordo, ed è non capire il cinema. L'inquadratura dal sapore d'avanguardia è fuori tempo e fuori luogo quando non cerca di esprimere l'interno delle cose, e quando si limita ad esprimerne artificiosamente il valore formale. Tutto così diventa falso: la stessa fotografia che rende di cartapesta gli autentici pini, la recitazione che diviene grottesca per la falsità dei personaggi e delle situazioni, e per la serietà con cui il fatto di accendere una sigaretta diviene una tragedia. Il pubblico non sopporta queste cose. Protesta, ed ha ragione, quando per giungere ad una scena prevista duecento metri prima, non si sa trovare altro pretesto che un topo. Il cliché del « Beethoven » di Balestrieri (il film è pieno di cliché da ogni forma d'arte), adoperato per estasiare il pubblico di un locale notturno allo scialbo virtuosismo di un suonatore di fisarmonica, non può non cadere nel ridicolo. La scena della « Traviata » recitata da Cervi e la Dalma (Cervi nella parte di Violetta, e la Dalma in quella di Alfredo) è ignobile: la ragazza fa vedere qualche biglietto da mille, l'altro rifiuta con tronfia dignità: « Signora, io non mi vendo ». E si abbatte sulla sedia in preda al furore, alla delusione, allo sconforto.

Bisogna rendersi conto del fatto che il cinema parte da una considerazione oggettiva del materiale plastico. Ogni sforzo fatto per deformare questa oggettività è destinato al ridicolo.

Inutile far recitare gli attori « con una certa misura » (forse perchè qualche ingenuo ha detto e continua in buona o cattiva fede a ripetere accademicamente, che la recitazione cinematografica è quella teatrale ma in tono minore), quando poi gli stessi attori « fanno scena » nelle pause del parlato, gettandosi allo sbaraglio in una mimica del tutto esteriore che commenta fatti e parole con strizzate d'occhio, gesticolare con le mani, coi piedi, con le spalle, dimenando magari il naso o le orecchie, e le altre parti del corpo meno dimenabili. L'attore che recita meglio, o meno peggio, è il Sinaz, che ha tentato la costruzione di un personaggio, risolta però convenzionalmente (esiste anche una retorica del cinema). Così il padrone del locale notturno è risultato un tipo a metà strada fra il Jouvet di *Carnet de Bal* e l'Al Jolson di *Wunderbar*. Egli maneggia molti biglietti da mille che riesce a far uscire magari dal rovescio delle calze, e fuma sigarette Xantia di cui pone il pacchetto bene in evidenza (il pubblico l'ha notato ed ha naturalmente reagito).

Cattiva la tecnica: il montaggio è arbitrario e gli attacchi tra un'inquadratura e l'altra sono errati per posizione della macchina da presa. Così quando si cambia inquadratura, non si riesce mai a ritrovare i personaggi su cui era fissa l'attenzione dello spettatore nel quadro precedente. Il ritmo non è il film; ma il film deve avere un ritmo. D'Errico che in altri tempi è stato l'inventore del « taglio a 48 fotogrammi », qui, forse per mancanza di materia prima (soggetto) taglia lunghissimo, o non taglia affatto, ed i vari balletti e le varie cantatine appaiono interminabili, ed alla fine insopportabili. Lo spettatore non ha pazienza di attendere che un personaggio sullo schermo, quando vuol telefonare (a proposito come sapevano la donna e Zvani, il numero dell'apparecchio dell'altra?), componga tutte e cinque le cifre del numero sull'apparecchio automatico: un'elementare grammatica del film insegna che bisogna « staccare sul gesto » e cambiare inquadratura. L'errore ripetuto cinquecento volte — una per inquadratura — nello stesso film diviene mastodontico.

Tecnica teatrale nella distribuzione delle masse, costantemente volte ad un immaginario boccascena. Un attore parla in nome di tutti gli altri, e le comparse hanno la funzione che aveva il coro nella tragedia greca: commentano, esprimendo ad alta voce ciò che fanno: « Andiamo », e partono; « Restiamo », e rimangono. Teatralismo che va accoppiato a quell'altro per cui il dialogo ha costantemente la funzione

di mettere lo spettatore al corrente dei precedenti.

Si è voluto presentare questo film come esempio di « nobile tentativo » per un film italiano d'oggi. Il nobile tentativo si risolve in una ridicolizzazione della nostra gente e dei suoi sentimenti, e l'italiano d'oggi non è certo quello che ad ogni inquadratura racconta storie che fortunatamente non ha vissuto, e che appartengono, anche se « truccate » con una certa naturalezza, alla vecchia retorica della nostalgia e della canzonetta napoletana.

Il frak in Italia, se Dio vuole, è stato abolito. A parte ogni considerazione di tempo e di clima, le nostre comparse cinematografiche non lo sapevano portare senza sentirsi per lo meno i Clark Gable della situazione. Concludendo: la formula cosidetta « commerciale » dei produttori, che dovrebbe accordarsi al gusto del pubblico attraverso i vari lenocini dell'arte, della tecnica, della morale, e della politica (tipica la figura del proprietario del locale notturno cui si è voluto far esprimere la retorica del ritorno alla terra), non è accettata proprio dal pubblico, che dimostra intelligenza e sensibilità facendo giustizia di opere cinematografiche di questo tipo.

LA CALUNNIA
(THESE THREE)

Origine: America - *Casa di produzione*: United Artists - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Regista*: William Wyler - *Soggetto, dialoghi e sceneggiatura*: Lillian Hellman -*Aiuto Regista*: Walter Mayo - *Operatore*: Gregg Toland - *Fonico*: Frank Maker - *Musica e Direzione Musicale*: Alfred Newman - *Montaggio*: Daniel Mandell - *Interpreti*: Joel Mc. Crea, Merle Oberon, Myriam Hopkins, Bonita Granville - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Ogni tanto, tra un periodo di produzione normale, corrente, specialmente basata sulle cosiddette commedie leggere, ed altro dello stesso tipo, Hollywood offre qualche film di eccezione. Film eccezionali possono dirsi in certo senso quelli di Ben Hecht e Charles Mac Arthur; ma essi purtroppo non faranno più film; si limiteranno, ben pagati, a fare delle sceneggiature. Abbiamo citato e non a caso Ben Hecht e Charles Mac Arthur; ci riferiamo anzi all'unico film da essi diretto che sia giunto in Italia: *Delitto senza passione*; il protagonista, l'avvocato Lee Gentry, era un personaggio coraggioso, un personaggio tremendo. Anche nella *Calunnia* c'è un personaggio tremendo: una bambina. Raramente si trova in un film un carattere definito con tale concisione, con altrettanta crudezza.

La vicenda narra di due maestre, che istituiscono una scuola in un luogo quasi abbandonato ma che a poco a poco viene frequentata anche da bambine di una certa condizione sociale. La cattiveria di una di esse giunge a tal punto da calunniare una delle due maestre e far sì che queste e il fidanzato di una delle due, si allontanino per sempre dal luogo, troncando la loro carriera; ci vorrà del tempo prima che il sereno ritorni.

Le due maestre sono Myriam Hopkins e Merle Oberon, il giovanotto è Joel Mc Crea; la bambina cattiva è Bonita Granville. Bonita Granville la vedemmo invasata dagli spiriti, stregata nella *Vergine di Salem*; la vedemmo anche altrove; e anche, poichè *La Calunnia* è giunto in Italia con molto ritardo, in un film dove era diventata tranquilla e buona. Ma la sua grande interpretazione è questa. Ed è anche questa di Mina fanciulla cattiva una delle figure più sconcertanti che lo schermo abbia fino ad oggi offerto. Per fortuna, dirà qualcuno, il cinema americano presenta anche Deanna Durbin, l'angelica bontà.

Ciò che costituisce l'attrattiva (se così si può dire) di questa interpretazione, è il suo graduale svolgimento: la perfidia della fanciulla che pare al principio affetta solo da isterismi di maniera, frutto di una falsa educazione, nasce e sviluppa a poco a poco, insinuandosi con crudeltà. Quando viene a sapere che il fidanzato di una delle maestre s'è trovato per caso, di notte, stanco, nella stanza dell'altra in attesa della fidanzata,

il volto di Bonita Granville assume una espressione dalla quale è lecito aspettarsi ogni conseguenza. Da quel momento il suo incalzante procedere assume un angoscioso ritmo. Tremenda è la scena in cui cerca la complicità di una timida e remissiva compagna, tormentandola con le insinuazioni e con le parole. La spasmodica concitazione della bambina che tenta ma invano di reagire alla cattiveria di Mina è senza dubbio struggente.

Ma Mina, imperterrita, rimarrà coerente con sè stessa e porterà fino all'estrema conseguenza la sua cattiveria.

Con questo non si vuol significare che il cinema deve essere veicolo di espressioni di tal fatta; tuttavia c'è a un certo punto del film un benefico ed energico schiaffo che una serva dà a Mina; ed è in fondo, questo, il giusto castigo per la cattiveria della bambina; giusto perchè una punizione così semplice e alla buona, vale di più per il carattere vanitoso di Mina che non, per esempio, una reclusione. Tuttavia il male che ha fatto rimane irrimediabile.

Il regista William Wyler ha avuto a sua disposizione un temperamento assai duttile per la creazione del ruolo di Mina. Ma non gli vanno tolti i meriti che ha. Egli infatti va considerato uno dei più sensibili fra i giovani registi del cinema americano. Forse qualcuno ricorderà un film che egli realizzò otto anni fa: *Notte di Bufera*: l'azione si svolgeva per la massima parte fra tre personaggi: due uomini e una donna, in un luogo solitario; ma c'erano in quel racconto semplice ed umano, delle squisite notazioni psicologiche.

Molti altri film si potrebbero citare: *La sposa della tempesta, Ritorno alla vita, Le vie della fortuna, Infedeltà.* In ognuno di questi tutti i personaggi sono analizzati, nella loro psicologia e nei loro sentimenti, con viva acutezza.

E ALLORA... SPOSIAMOCI
(STAND-IN)

Origine: America - *Casa di produzione*: Walter Wanger - United Artists - *Distribuzione*: Artisti Associati - *Produttore*: Walter Wanger - *Regista*: Tay Garnett - *Soggetto*: Clarence Budington Kelland - *Sceneggiatura*: Gene Towne, Graham Baker - *Operatore*: Charles Clark - *Scenografia*: Alexander Toluboff - *Interpreti*: Leslie Howard, Joan Blondell, Humphrey Bogart, Alan Mowbray, Marla Shelton, C. Henry Gordon, Jack Carson.

Il titolo dato alla edizione italiana del film non è certo il più intelligente che si potesse dare. Stand-In vuol dire « controfigura »; i riduttori senza dubbio temevano che fosse poco commerciale tradurre letteralmente il titolo originale. Potevano cercarne un altro che corrispondesse meglio al soggetto. D'altra parte il discorso sui titoli sarebbe lungo; basta dire che i titoli che spesso si danno alle edizioni italiane dei film stranieri denotano spesso delle insufficienze mentali che purtroppo ci dispiace di dover notare.

Charles Budington Kelland è tra l'altro l'autore della trama di *È arrivata la felicità;* la coincidenza vuole che tra il Deeds che va in città del film di Capra e il timido contabile di *Stand-In* vi sieno delle analogie. Ciascuno infatti ha in sostanza un carattere onesto e si trova, trasportato dal suo abituale ambiente, in un altro clima tra persone che lo vogliono sopraffare; alla fine, anche per l'aiuto di una donna, egli riesce ad avere il sopravvento e a vincere.

In questo caso il contabile viene inviato dai magnati di una industria cinematografica a Hollywood. Anzi è egli stesso che suggerisce al consiglio di amministrazione del gruppo bancario che sovvenziona la società cinematografica, questa soluzione.

La società cinematografica è in passivo. Secondo i finanziatori si dovrebbe vendere a un tale che ha offerto una certa somma. secondo il contabile gli stabilimenti valgono molto di più: egli considera però tutto numero anche gli uomini. Quando raggiunge Hollywood deve prima rendersi conto dell'ambiente: un ambiente di matti. All'albergo dove scende, non lo lasciano in pace, una signora gli presenta la sua bambina che vorrebbe far scritturare perchè « ha del talento »; i dirigenti della società gli sono d'attorno e lo stesso individuo che vorrebbe comprare gli stabilimenti gli capita davanti. Il fatto che sia stato messo in questo ruolo

C. Henry Gordon con il suo volto ambiguo e duro, fa capire subito che si tratta di un imbroglione. Poi c'è la diva, il produttore (nel senso americano; quindi circa il direttore di produzione) e il regista. Si sta girando una scena. Il contabile vi assiste chiedendo conto di tutto, impacciatissimo. Il regista non vuol più girare perchè c'è in scena un edelweiss finto anzichè vero; aspetterà che vadano in Svizzera a prenderne uno vero e poi girerà il quadro. La satira, in toni anche un po' marcati, risulta evidente.

In scena c'è la controfigura della diva. È questa donna che finirà a salvare la situazione che raggiunge un punto disastroso.

La ragazza è rispetto al cinema quello che il contabile è rispetto ai finanziatori: ambedue sono controfigure. E alla fine riusciranno a vincere: lei si farà sposare da lui e lo stabilimento dopo un pessimo film, che il produttore aggiusta in montaggio, riprenderà il lavoro.

Il film ha un carattere descrittivo, talvolta episodico. Tra le descrizioni da tenere presenti, c'è oltre a quella un po' esagerata ma che tuttavia ha il suo fondo di verità, degli stabilimenti cinematografici durante la lavorazione di un film (esagerato anche il numero di tremila individui operai nello stabilimento) la descrizione di una pensione dove vivono attori ed ex attori del cinema, di infimo ordine: c'è per esempio un tale che veste ed è truccato come Lincoln e attende che in un film ci sia bisogno di lui. Ma si accorge di non ricordare più il discorso di Gettysburg; ed è desolato.

Ma tra tutti, tipi abbastanza bene delineati, per quanto alcuni un po' voluti e marcati, domina il contabile perchè Leslie Howard ne ha fatto una creazione stupenda; quest'uomo timido, con gli occhiali, un po' sospettoso, ma che in fondo si lascia ogni tanto abbindolare, per quanto alla fine faccia una energica riscossa, può avere anche una certa relazione con una tradizione comica del cinematografo; quando perde gli occhiali, per esempio, e va in giro tentoni per gli stabilimenti inciampando ad ogni passo, quando lo mettono accanto alla prima attrice che tende a corromperlo. Senonchè di riflesso la recitazione di Leslie Howard è quanto di più misurato si possa immaginare. Il ruolo avrebbe potuto sostenerlo un Harold Lloyd, un Buster Keaton (per quanto Keaton abbia al suo attivo non poche creazioni felici di personaggi). Ma lo spirito riflessivo di Howard, il suo modo di recitazione tipicamente anglosassone e per questo staccato da certa eccessività che talvolta hanno gli americani, hanno fatto di questo personaggio una delle migliori invenzioni del cinema americano attuale.

Tay Garnett è il regista del film; Garnett ha al suo attivo due film notevoli: *La stella della Taverna Nera* e *Amanti di domani*. In *Stand-In* egli s'è appoggiato molto sulla sceneggiatura limitandosi a tradurre con una tecnica sorvegliata e disinvolta quelle trovate che la sceneggiatura stessa gli offriva. In alcune scene, per esempio quando Leslie Howard tenta di fermare la colonna degli operai che si allontanano dallo stabilimento, ha dimostrato un piglio sostenuto e robusto.

Ma il film, tuttavia, sarà apprezzato per la presenza di Leslie Howard: *La foresta pietrificata, Avventura di mezzanotte, Stand-In, Pigmalione*: una bella collana di interpretazioni riuscite.

ROSALIE

(Rosalie)

Origine: America - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: W. S. Van Dyke II - *Scenario di*: William Anthony Mc Guire - *Interpreti*: Eleanor Powell, Nelson Eddy, Frank Morgan, Edna May Oliver.

William Anthony Mc Guire fu uno dei più preziosi collaboratori di Florenz Ziegfeld del quale lo schermo ha offerto una biografia che lo stesso Mc Guire aveva scritta: *Il Paradiso delle Fanciulle*. Si capisce subito tutto questo vedendo *Rosalie*: Annapolis e Romanza: l'accademia di Marina americana e un paese immaginario tra la Romania e la Russia. Tutto è visto sotto specie operettistica e la coreografia nonchè le canzoni e le battute comiche si alternano e si avvicendano. C'è un po' di tutto e non c'è niente. Nelson Eddy è il cadetto, Eleanor

Powell è la principessa di Romanza, Frank Morgan e la Oliver sono il re e la regina di Romanza. Morgan ha anche un fantoccio che sarebbe il suo alter ego; Morgan è infatti un re ventriloquo.

A metter assieme tutta la vicenda ci sono state molte persone; la coreografa, i compositori di musica, ecc. C'era anche Van Dyke, il regista. Un giorno Van Dyke dopo aver fatto l'esploratore ovvero il capo di spedizioni nei mari del Sud e in Alaska, dopo aver girato migliaia e migliaia di metri di pellicola nelle praterie del West, ha dichiarato: — Basta, adesso non mi muoverò più dai teatri di posa, sono stanco di viaggiare —. E ha cominciato a lavorare a un film poi a un altro, a un altro ancora. Ne ha fatti moltissimi e di tutti i generi. Comici, gialli, sentimentali, storici. Non ha più voluto essere specialista dei film di terre lontane. Romanza è per Hollywood una terra lontana, ma è inventata; perciò è vicinissima ai gusti dei producers di laggiù, e anche del pubblico degli U.S.A. che alla domenica vuole andare a divertirsi, e perciò ascolta volentieri la voce baritonale e suadente di Nelson Eddy, ride delle stupidaggini di Frank Morgan e del suo fantoccio, ammira le coreografie interminabili di un paese assurdo, ha gli occhi fissi sulle gambe di Eleanor Powell che balla il tip tap.

LA VALIGIA INFERNALE
(BULLDOG DRUMMOND'S REVENGE)

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Soggetto*: da The return of Bulldog Drummond - *Sceneggiatura*: Edward T. Lowe - *Regista*: Louis King - *Operatore*: Harry Fischbeck - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografi*: Hans Dreier, Robert Odell - *Montaggio*: Arthur Schmidt - *Metraggio*: 1.460 metri circa - *Interpreti*: John Barrymore, John Howard, Louise Campbell - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Dialoghi italiani*: Pier Luigi Melani - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Attori per la versione italiana*: Gazzolo, De Angelis, Calavetta - *Distribuzione per l'Italia*: Paramount S. A. I.

In una valigia c'è un esplosivo. Per questo è detta infernale nel titolo italiano del film che appartiene alla serie di Bulldog Drummond, ovvero il detective di Scotland Yard che molte volte apparve sullo schermo, una volta impersonato anche da Ronald Colman. Questa volta, e anche in un film analogo, è impersonato da John Howard. John Barrymore è invece un commissario di Scotland Yard. Quelli che apprezzano le doti di John Barrymore si lagnano naturalmente di vederlo sacrificato in un ruolo del genere. Il commissario infatti è cretino, arriva sempre all'ultimo momento, non ne azzecca una. Il film è noioso. Se il commissario di Scotland Yard fosse stato un fissato, maniaco di Shakespeare, avremmo ad un certo punto visto Barrymore diventare Mercutio. Invece niente: lo vediamo uscire dall'ufficio e imbattersi con un tizio, poi prendere una testata per raccogliere qualcosa che è caduto per terra.

Si sa benissimo dal principio del film che John Howard ovvero Drummond riuscirà a scoprire l'enigma, che Louise Cambell la sua fidanzata si riconcilierà con lui. Quindi il film si svolge per conto suo. È uno dei tanti film che Barrymore ha interpretato in questi ultimi tempi, si dice per guadagnare quattrini perchè ne aveva bisogno. Ne ha fatti molti. Ricordiamo tuttavia che egli ha interpretato *Ventesimo secolo* quando forse aveva meno bisogno di denaro.

L'ULTIMA NAVE DA SHANGHAI
(INTERNATIONAL SETTLEMENT)

Origine: America - *Produzione e distribuzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Sol Wurtzel - *Regista*: Eugene Forde - *Soggetto*: Lynn Root e Frank Fenton - *Sceneggiatura*: Lou Breslow e John Patrick - *Scenografia*: Bernard Herzbrun e Albert Hogsett - *Canzoni*: Sidney Clare e Harry Akst - *Operatore*: Lucien Andriot - *Interpreti*: Dolores del Rio, George Sanders, June Lang, Dick Baldwin, John Carradine.

Al soggetto e alla sceneggiatura di questo film si sono dedicate quattro persone, la cui notorietà in questo campo non è eccessiva. Alla regìa è stato preposto un mestierante che non ha pretese di sorta.

La produzione si appoggiava forse al nome di Dolores del Rio e alla ricostruzione di un villaggio cinese che a un certo punto saltava per aria. Naturalmente la spesa impiegata per questa scena sarebbe andata maggiormente a profitto se tutta la vicenda avesse avuto qualche aspetto avvincente.

In fondo gli scenaristi hanno fatto di tutto per raggiungere questo scopo. Della loro buona volontà prendiamo atto. Si è voluto creare una certa ansia nell'imbastire una faccenda di milioni che un tale deve prendere da un altro a Shanghai per certe munizioni; i milioni devono essere consegnati a bordo della nave che sta in porto a chi ha venduto le munizioni; ma quando il giovanotto raggiunge il passeggero, lo trova morto. Nel frattempo è ricercato da una banda di individui loschi che vogliono impadronirsi dei milioni che egli tiene in una cintura; a questo punto, e fino alla fine del film egli non ha ancora guardato che cosa c'è nella cintura. Sarebbe stato divertente che invece dei milioni ci fosse carta straccia. Ma invece questa trovata, tutt'altro che originale del resto, i realizzatori non l'hanno adottata. Invece ne hanno adottate molte altre: per esempio quella donna che, implicata nella faccenda, finisce ad innamorarsi del giovanotto. C'è nel film anche un altro personaggio femminile: una ragazzina stupida ma tanto carina (l'attrice è June Lang) che non si sa bene perchè si trova in mezzo a quella baraonda, nè perchè segue il giovanotto. Lei dice di essere una giornalista ma in fondo nessuno le crede. A un certo punto incontra un operatore che era lì per girare le attualità della rivoluzione. Se ne innamora; ma lo deve abbandonare per ritornare a bordo: qui sono invece George Sanders e Dolores del Rio, futuri coniugi dopo una serie di vicissitudini. La fanciulletta invece, della baraonda non s'è accorta o quasi. Una notte dorme nell'ufficio dell'operatore. Succede il pandemonio. Si sveglia, sveglia l'operatore. Mostra di aver paura. — Accidenti, — dice l'operatore — lasciami in pace, io devo girare le attualità! —. È questa la scena più divertente del film.

TAMARA

(TAMARA LA COMPLAISANTE)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Talac - *Regista*: Félix Gandéra - *Direttore di produzione*: Jean Mugeli - *Soggetto*: dal romanzo di George André-Cuel - *Dialoghi e sceneggiatura*: Félix Gandéra e Jean Delannoy - *Aiuto Regista*: Jean Delannoy - *Operatore*: Nicolas Hayer - *Fonico*: Georges Gérardot - *Musica e Direzione musicale*: Georges Auric - *Scenografo*: Lucien Aguettand - *Metraggio*: m. 2.200 - *Interpreti*: Victor Francen, Vera Korène, Lucas Gridoux, Régine Poncet, Colette Darfeuil - *Casa di doppiato*: Luce - *Dialoghi per la versione italiana*: Alberto Spaini - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

In un film di René Clair, *A me la libertà,* si notava un commento musicale particolarmente pregevole; era dovuto a Georges Auric. Di questo compositore noi abbiamo molta stima. Quando andammo a vedere *Tamara,* ci sarebbe piaciuto ascoltare la sua musica, ma invece, di questa nessuna traccia: si ascoltava una canzonetta ripetuta due o tre volte e noiosissima, dovuta a Amedeo Escobar. Che cosa era successo? I riduttori italiani avevano apportato la modifica. Peccato, perchè senza dubbio, il commento musicale di Auric doveva essere l'unica cosa attraente del film.

Infatti non è questo un film attraente. Non ci è dato di sapere dove di preciso si svolga l'azione; c'entra tuttavia la Russia, ed è una Russia di maniera. Ma questo fatto non avrebbe molto peso. C'è un complesso di personaggi che non convincono: gli sguardi di Vera Korène, le smorfie di Colette Darfeuil, la barbetta di Victor Francen, la cattiveria di Lucas Gridoux non riescono a interessare; tutto risulta falso e noioso.

Il film ha a un certo punto un pizzico di giallo. Ma nemmeno questo riesce a persuadere; vien troppa voglia di dire agli attori di smetterla. Il film ha tuttavia qualche pretesa: lo dimostra lo sfarzo con cui sono allestite certe scene, la ricostruzione di un villaggio, gli stessi attori che in Francia sono quotati. Abbiamo visto una volta, per caso, un film di Félix Gandéra che poi non è giunto in Italia: *Les Grands,* tratto salvo

errore da una sua commedia. Preferiamo ricordare Gandéra più per questo che aveva qualche scena interessante che non per *Tamara*.

PALCOSCENICO
(STAGE DOOR)

Origine: America - *Casa di produzione*: R K O Radio Films - *Produttore*: William Hamilton - *Regista*: Gregory La Cava - *Soggetto*: dalla commedia di Edna Farber e George S. Kaufman - *Sceneggiatura*: Morrie Ryskinde e Anthony Veiller - *Aiuto Regista*: James Anderson - *Operatore*: Robert de Grasse - *Direzione Musicale*: Roy Webb - *Interpreti*: Katharine Hepburn, Ginger Rogers, Adolphe Menjou, Gail Patrick, Constance Collier, Andrea Leeds, Samuel S. Hinds, Lucille Ball. *Metraggio*: m. 2174 - *Casa di doppiato*: Palatino-Film - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R C A Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Per intendere nel suo reale valore questo film, occorre guardarlo dall'angolo visuale del regista Gregorio La Cava che lo ha diretto e vi ha dato l'impronta di un uomo di cultura e di mestiere, procedendo a passo svelto con inquadrature di semplice apparenza e da buon narratore, che arricchisce il suo racconto di lepide osservazioni e trae dalla vita con spirito di osservazione esercitato i brani più essenziali. La Cava, prima di dedicarsi al cinematografo era un « new paper cartoonist », un disegnatore per giornali e ciò spiega in parte le sue doti di immaginazione e quel suo fine senso umoristico, che si rivela in taluni dettagli e in taluni brani figurativi. Nel film *Palcoscenico*, come in altri suoi film, egli adopera i dialoghi più di qualunque altro regista e pure si fa particolarmente « vedere »; adopera attori teatrali, ma li spoglia di ogni esteriorità eccessiva, indirizzandoli verso una interpretazione narrativa, facendoli muovere e circolare nel quadro con naturalezza, senza che diano di testa l'un contro l'altro, ma facendo sì disegnino con gentilezza i loro movimenti scenici. Una caratteristica dello stile di questo regista è la serie di primi piani, allorchè ad esempio molti personaggi sono radunati a circolo in una stanza, mediante la quale egli sottolinea di tocco in tocco la mossa, la reazione o il consenso dei personaggi; e concentra l'attenzione dello spettatore sui loro volti, che risplendono di luci mimiche e zampillano sullo schermo con vivacità ritmica. Nel film *Palcoscenico* non si può dire che alcuna attrice sopravanzi l'altra. Caterina Hepburn è forse migliore di Ginger Rogers? o Andrea Deeds più patetica delle compagne? Non ci sembra di dover stabilire una scala di valori per queste attrici. Anche se taluna palesemente dimostra maggior talento cinematografico, il suo talento si controlla e si domina, per abilità del regista, nella euritmia spettacolare del film. Per queste attrici più che di una differenza di qualità artistiche, che è secondaria rispetto alla struttura del film, si può parlare di una diversità di tipi e di temperamento. Gregorio La Cava ha legato le loro personalità nella tessitura delle forme cinematografiche e se anche non vi è riuscito appieno, vi è riuscito per quel tanto che basta a togliere loro una spiccata individualità contrastante con il film.

Palcoscenico è un film di ambiente: ambiente delle ragazze aspiranti attrici, che vivono in una pensione animata dall'andirivieni di gente e patinata di abitudine. Il film incomincia e finisce con lo stesso modello scenico e il dramma si avvolge di grigiore tanto che la morte di una ragazza suicida muove appena le acque della vita collegiale ed è costruito per accenni e particolari, con una analisi progressiva, per cui l'obbiettivo vagola a cogliere le immagini essenziali. È un film che fa pensare alla sceneggiatura e fa dimenticare la regìa nella sostanza di una narrazione sintattica. Il soggetto, che è tratto da un romanzo, ha un nucleo essenziale buono e alcune parti che risentono di una debole costituzione fantastica sembrano aggiunte. Il finale ad esempio è poco posticcio? Quanto vera è la scena, in cui la ragazza ricca che vuol fare la attrice e prova maldestramente la sua parte, altrettanto falsa è la altra scena, in cui ella, commossa per la morte tragica di una amica, trova nei suoi precordi la ispirazione di una improvvisa e meravigliosa arte del recitare.

UN CANE ANDALUSO
(UN CHIEN ANDALOU)

SCENARIO DI LOUIS BUNUEL E SALVADOR DALI

Riportiamo lo scenario tradotto dall'originale del cortometraggio *Un cane andaluso* ideato e realizzato da Louis Bunuel e da Salvator Dali.

Si tratta di un film che fa parte dell'avanguardismo cinematografico francese e che appartiene quindi a quel periodo postbellico che segnò, in tutte le nazioni, il fecondo e rapido rifiorire di correnti e tendenze basate sulla più assoluta spregiudicatezza artistica e sulla accettazione più vasta e più decisa di ogni espressione nuova, meglio se irrazionale e formalmente illogica.

Un cane andaluso è la manifestazione di un'abulia interiore che cerca di estrinsecarsi in una forma esteriore forzata e volutamente deformata per renderla atta a dare un contenuto che manca nel soggetto inespressivo, illogico ed anormale.

Il treatment che qui riportiamo è proprio la documentazione viva di questo stato morboso ed anomalo che domina il periodo successivo alla guerra mondiale; più che una specifica estrinsecazione di singoli esso può essere considerato come fenomeno universale di un'epoca di forzato risveglio di tutte le attività artistiche sopitesi a causa di un triennio di guerra.

È talmente amorfa la mentalità del tempo che gli stessi autori del soggetto ebbero a dichiarare che colui che avesse trovato bello e poetico il loro film non poteva che essere un imbecille.

Un cane andaluso non rappresenta che uno dei tanti tentativi dell'avanguardia francese; è certamente da considerare tra i mediocri per la forma ed i non buoni per il contenuto; esso è tuttavia qui ricordato per dare un'idea di quali mezzi si sia giovato questo movimento innovatore per giungere al solo grande risultato che da esso è scaturito: l'innovazione dei mezzi tecnici ed espressivi del cinema; risultato che è stato fecondo di applicazioni perchè da esso è in gran parte derivata l'attuale arte cinematografica francese, alla quale non si può negare uno stile ed uno spirito nuovo e caratteristico che si esprime attraverso la regìa dei suoi attuali direttori di fama mondiale quali Duvivier, Renoir, Gance, Clair, Berger, Carné, Chenal, ecc.

Jacques Spitz in un suo scritto su « La poésie du cinéma », pur conoscendo il giudizio manifestato da Bunuel e Dali sul loro lavoro, manifesta l'opinione che esista in *Un cane andaluso* una vera e propria poesia formale.

Riportiamo un brano caratteristico delle argomentazioni di questo autore:

« Il cinema, il cinema che non fa differenza tra l'immagine e la realtà, si trova idealmente destinato a facilitare la confusione dell'una con l'altra e quindi ad esprimere l'essenza della poesia.

« E ciò resta poesia, irrealtà, poichè il cinema non può, beninteso, che essere cinema. Questo parallelismo, questo accordo tra la natura profonda della poesia ed i mezzi di espressione del cinema, spiega la riuscita di *Un cane andaluso*.

. . . .

« Il tema poetico fondamentale: la virtù attiva del concetto, di ciò che non è che un'immagine di quello che esiste realmente, giustifica l'influenza psichica sul corso degli avvenimenti (es.: accidenti prodotti per effetto di una volontà estranea, ecc.). Questo stesso tema spiega il passaggio da un oggetto ad un altro per similitudine dei loro aspetti formali (formiche nella mano che divengono peli di ascelle, che divengono ancora ricci di mare in un solco di sabbia, ecc.) ed in ciò non è più permesso di vedere che un ingenuo ed arbitrario simbolismo. Esso spiega ancora la ricerca dell'insolito nella creazione di immagini prese dalla realtà (mano tagliata in mezzo ad un comune cerchio di allocchi, ciclista fantastico in una strada normale, ecc.). L'appello all'insolito permette ancora di creare un legame tra episodi diversi (ruolo stabilito dalla cassetta del ciclista), grazie al quale sembrerà che i fatti della vita quotidiana possano tendersi su una trama diversa da quella della casualità ordinaria. Il passaggio dall'immagine alla realtà e da questa all'immagine si farà in tutti i sensi, in modo così spontaneo, così frequente, che non si saprà più distinguere l'una dall'altra. L'occhio aperto sul mondo vede allora un panorama infinitamente più vasto di quello della vita ordinaria ».

In molti punti dissentiamo dal giudizio di questo critico.

Un cane andaluso ha una sostanza ed un contenuto che scaturisce da una mentalità evidentemente affetta da un morbo di irragionevolezza, che ritrova il suo riposo in sogni allucinati e sconnessi nei quali non manca un substrato di perversità morale che può essere onanismo ma che può anche avere altra denominazione più cruda.

Nella forma invece e nella sua realizzazione *Un cane andaluso* presenta mezzi tecnici che sono dominio dell'avanguardia e che sono veramente adatti ad esprimere cinematograficamente un'opera cinematografica. Il rallentamento; la sovraimpressione più volte ripetuta su soggetti analoghi per forma e diversi per significato, in modo da stabilire ponti logici di passaggio in quest'arte tanto dinamica, la scelta accurata di inquadrature che esprimono nel movimento degli oggetti rappresentati un ritmo interiore, sono certamente applicazioni e tentativi che segnano una tappa decisa nella cinematografia pratica; la visione invece di scene terrificanti e lascive (come ad esempio quella delle formiche che escono da un foro della mano, quella del pianoforte pieno di carogne e di escrementi e quella del giovane sadico che emana dalla bocca bava sanguinolenta in presenza di un seno procace o di un paio di gambe nude) non hanno nulla di cinematografico, neppure le intenzioni e quindi tanto meno la realizzazione.

Ma già nel 1931, così veniva giudicata la cinematografia d'avanguardia, di cui, certo, *Un cane andaluso* può considerarsi come uno dei più curiosi prodotti.

« ...Per non aver considerato il problema che sotto l'angolo estetico, per aver voluto ignorare le leggi economiche che la comandano, l'Avanguardia è morta.

« E se si esaminassero i vari problemi che derivano da questo piccolo fatto caratteristico, corrispondenti, d'altronde, al periodo acuto dei fenomeni di concentrazione industriale (trust, consorzi di produzione, raggruppamenti in circuiti di sale, creazione di monopoli privati, ecc.) ci si accorgerebbe che anch'esso è cinema come ogni altro; che le contraddizioni e gli antagonismi vi logorano lo sforzo individuale in una persecuzione sfrenata di interessi, ma che la rovina di questi sforzi è, può darsi, più grave che negli

altri campi, perchè il cinema non è solo un'industria ma un'arte, perchè il cinema non è solo una mercanzia ma un mezzo di educazione e di propaganda nei riguardi delle masse ».

Lo scenario

Prologo

C'era una volta...

Un balcone; è notte. Un uomo affila il suo rasoio vicino al balcone. L'uomo guarda il cielo attraverso i vetri e vede...

Una leggera nuvola che si avanza verso la luna piena.

Poi la testa di una ragazza con gli occhi spalancati. La lama d'un rasoio si avvicina ad uno degli occhi.

La nuvola leggera passa ora davanti alla luna.

La lama del rasoio attraversa l'occhio della ragazza sezionandolo.

Fine del prologo

Otto anni dopo

Una via deserta. Piove.

Un giovane, vestito in grigio scuro, appare in bicicletta.

Ha la testa, il dorso ed i fianchi coperti di una mantellina di tela bianca.

Sul petto porta, assicurata a mezzo di una cinghia, una cassetta rettangolare striata diagonalmente di bianco e di nero. Egli pedala meccanicamente, col manubrio abbandonato a sè stesso e con le mani appoggiate sulle ginocchie.

È visto ora di spalle fino al M. P. P. americano; poi per sovrimpressione longitudinale si vede la strada nella quale egli si allontana sempre con le spalle verso l'obbiettivo.

Ora avanza verso la camera fino a quando la cassetta striata è in dett.

Una camera qualunque ad un terzo piano in questa strada. Al centro si vede seduta una ragazza vestita con colori vivi; essa legge attentamente un libro. D'un tratto trasale, ascolta con curiosità e getta il libro su un divano vicino. Il libro resta aperto. Su una delle pagine si vede una figura di « La Dentellière » di Vermeer. La ragazza è ora convinta che avviene qualcosa: si alza, fa mezzo giro e si avvicina rapidamente alla finestra.

Il giovane di prima si ferma, in basso, sulla strada. Senza opporre la minima resistenza, per inerzia, egli cade con la bicicletta in un rigagnolo, in mezzo ad un mucchio di fango.

Gesto di collera da parte della ragazza che si precipita verso le scale per scendere.

Primo piano di un giovane steso per terra, senza espressione, nella stessa posizione che aveva al momento della caduta.

La ragazza esce dalla casa, si avvicina al ciclista e lo bacia freneticamente sulla bocca, sul naso e sugli occhi.

La pioggia aumenta fino al punto da far sparire la scena precedente.

Sovraimpressioni successive: dapprima la cassetta a strisce oblique, poi mani che aprono a mezzo di una piccola chiave la cassetta dalla quale prendono una cravatta avvolta in carta sottile. Da notare che la pioggia, la cassetta, la carta e la cravatta sono riprese con le strisce sempre oblique, di esse varia solo la larghezza.

La stessa stanza.

A fianco del letto, si vede la ragazza che contempla gli indumenti che portava il giovane — mantelline, cassetta e collo duro con cravatta a colore unito — il tutto disposto come se questi oggetti fossero portati da una persona stesa sul letto. La ragazza infine si decide a prendere il colletto dal quale leva la cravatta per sostituirla con l'altra che essa ha appena levata dalla scatola. Ri-

mette a posto il colletto e siede accanto al letto in attitudine di chi veglia un morto. (*Nota*: Il letto e cioè la coperta e il guanciale sono leggermente infossati e spiegazzati come se realmente vi riposasse un corpo umano).

La donna ha la sensazione che qualcuno si trovi dietro di lei; si volta per vedere chi è. Senza la minima meraviglia ella scorge il giovane, che non porta addosso gli accessori che si trovano sul letto e che osserva con grande attenzione qualcosa nella sua mano destra. In questa grande attenzione si scorge molta angoscia.

La donna si avvicina e guarda a sua volta ciò che egli ha nella mano.

Dettaglio della mano al centro della quale brulicano delle formiche che escono da un buco nero. Nessuna di esse cade.

Dissolvenza incrociata. I peli di un'ascella di una ragazza stesa sulla sabbia. Dissolvenza incrociata su un riccio i cui punti mobili oscillano leggermente. Dissolvenza incrociata con la testa di un'altra ragazza presa fortemente in scorcio e limitata da un'iride. L'iride si apre e fa vedere che questa ragazza si trova in mezzo ad un gruppo di uomini che tentano di forzare un cordone fatto di agenti.

Al centro dell'inquadratura questa ragazza tenta di rimuovere, con un bastone, una mano tagliata con le unghie colorate, che si trova per terra. Un agente si avvicina ad essa e la rimprovera severamente; si abbassa a raccogliere la mano, la involge con cura e la mette nella scatola che portava il ciclista. Consegna il tutto alla ragazza e la saluta militarmente allorchè essa ringrazia.

Si deve tener conto che al momento in cui l'agente le consegna la scatola essa è invasa da una straordinaria emozione che la isola completamente dal mondo circostante. Essa è come presa dall'eco di una musica religiosa lontana; può essere una musica intesa nella sua prima infanzia.

Il pubblico, soddisfatta la sua curiosità, comincia a disperdersi in tutte le direzioni.

Questa scena dovrà essere vista dai personaggi che si trovano nella stanza del terzo piano. Si vedono attraverso i vetri del balcone dal quale si può vedere anche la scena prima descritta. Quando l'agente consegna la cassetta alla ragazza, i due personaggi visti dal balcone sembreranno anch'essi invasi dalla stessa emozione che può giungere fino alle lagrime. Le loro teste tentennano come seguendo il ritmo di questa musica impalpabile.

Il giovane guarda la ragazza facendo un gesto che sembra dire: « Hai visto? Non te l'avevo detto? ».

Essa guarda di nuovo nella strada la ragazza che ora è sola come chiusa nella piazza, in uno stato d'inibizione completa. Alcune auto passano ad andature vertiginose. D'un tratto una d'esse le passa addosso mutilandola orribilmente.

Allora, con la decisione di un uomo nel suo pieno diritto, il giovane si avvicina alla ragazza e, dopo averla guardata lascivamente nel bianco degli occhi, le tocca il seno attraverso il vestito. Dett. della mano lasciva sul seno. Questo emerge dalla stoffa. Si vede allora una terribile espressione d'angoscia, quasi mortale, riflettersi sui tratti del personaggio. Una bava sanguinolente gli scende dalla bocca cadendo sul petto scoperto della ragazza.

Il seno scompare per trasformarsi in gambe che continuano ad essere toccate dal giovane. L'espressione di questi è cambiata. I suoi occhi brillano di malignità e di lussuria. La sua bocca aperta si rinchiude divenendo minuscola.

La ragazza indietreggia verso il fondo della stanza, seguita dal giovane sempre nello stesso atteggiamento.

D'un tratto essa, con gesto energico, divide le sue braccia che tentano di stabilire un contatto tra i due.

La bocca del giovane si contrae per la collera.

Essa si rende conto che sta per cominciare una scena disgustosa e violenta.

Indietreggia, pian piano, verso un angolo ove si rinserra dietro una piccola tavola.

Gesto di traditore da melodramma da parte del giovane. Egli guarda in giro cercando qualcosa. Ai suoi piedi vede l'estremità di una corda e la prende con la mano destra. La sua sinistra cerca anch'essa e prende una corda identica.

La ragazza, attaccata al muro guarda, spaventata, i movimenti del suo aggressore.

Questi avanza verso di lei trascinando con grande sforzo ciò che è legato all'altro capo delle corde.

Si vedono passare dapprima un tappo, poi un mellone, poi ancora due frati delle scuole cristiane ed infine due magnifici pianoforti di quercia. Questi sono pieni di carogne di asini dei quali le zampe, le pelli, le groppe e gli escrementi fuoriescono dalla cassa armonica. Quando uno dei due pianoforti passa davanti all'obbiettivo, si vede una grande testa di asino appoggiata sulla tastiera.

Il giovane, tirando faticosamente questo carico, si dirige disperatamente verso la ragazza. Egli rovescia le sedie, le tavole, una lampada, ecc. Le groppe degli asini inciampano dappertutto. La lampada sospesa alla volta, urtata al passaggio, a causa di un osso scarnito, dondolerà fino alla fine della scena.

Quando il giovane è sul punto di toccare la ragazza, questa lo schiva d'un salto e fugge. Il suo aggressore, lasciando le corde, si slancia appresso a lei. La ragazza apre la porta di comunicazione dalla quale passa nella camera attigua, ma non tanto rapidamente da poterla chiudere. La mano del giovane essendo riuscita a passare per l'apertura vi resta prigioniera, presa dal battente.

All'interno della camera, spingendo sempre più la porta, la ragazza guarda la mano che si contrae dolorosamente (al rallentatore); ricompaiono le formiche che si spandono sulla porta. Immediatamente essa volge la testa verso l'interno della nuova camera che è identica alla precedente ma alla quale la luce darà un aspetto diverso; la ragazza vede...

Lo stesso letto sul quale è steso il giovane la cui mano è sempre presa tra i battenti, vestito con le mantelline e con la scatola sul petto, immobile, con gli occhi spalancati e con una espressione superstiziosa che sembra dire: « In questo momento sta per accadere qualcosa di veramente straordinario ».

Verso le tre del mattino

Sul pianerottolo, vicino alla porta d'entrata dell'appartamento, un altro personaggio visto di spalle, si ferma. Preme il bottone del campanello dell'appartamento ove si svolgono gli avvenimenti. Non si vede nè il campanello nè il martelletto elettrico della suoneria, ma al loro posto, attraverso due buchi praticati al di sopra della porta, si vedono passare due mani che agitano uno « shaker » in argento. La loro azione è istantanea, come nei film ordinari, quando si preme sul bottone della suoneria.

Il giovane steso sul letto trasale.

La ragazza va ad aprire.

Il nuovo arrivato va direttamente verso il letto ed ordina imperiosamente al giovane di alzarsi. Questi obbedisce mal volentieri a tal punto che l'altro si vede obbligato ad afferrarlo per le mantelline per farlo alzare a viva forza.

Dopo avergli strappato le mantelline ad una ad una, egli le getta dalla finestra. La cassetta segue lo stesso cammino assieme alle cinghie che il paziente tenta invano di salvare dalla catastrofe. Ciò costringe il nuovo venuto a punire il giovane invitandolo a mettersi in piedi contro uno dei muri della camera.

Il nuovo venuto avrà eseguito i suoi movimenti sempre visto di spalle. Esso ora si gira per la prima volta per andare a cercare qualcosa dall'altra parte della stanza.

Sedici anni dopo

Dapprima la fotografia è molto flou. Il nuovo venuto si muove (al rallentatore) e si vedono i suoi lineamenti, identici a quelli del giovane; essi sono la stessa persona: solamente questo ha un'aria più giovanile e più patetica come doveva essere quello, un certo numero d'anni prima.

Il nuovo venuto va verso il fondo della stanza, preceduto dalla macchina da presa che lo tiene in M. P. P. americano.

Un leggio, verso il quale si dirige il nostro individuo, entra in campo. Due libri, sul leggio, insieme a diversi oggetti scolastici; la loro posizione e significato morale si determinano con cura.

Egli prende i due libri e gira su sè stesso per andare a raggiungere il giovane. In questo istante tutto ritorna normale: il flou ed il rallentatore cessano.

Giunto presso di lui, gli ordina di mettere le braccia in croce, gli posa un libro su ciascuna mano e gli impone di restare così per punizione.

Il giovane punito ha ora un'espressione vigile e piena di tradimento Esso si gira verso il nuovo venuto. I libri ch'egli sostiene si trasformano in revolver.

Quest'ultimo lo guarda con tenerezza sempre crescente.

Il giovane, minacciando l'altro con le armi, lo costringe all'« hands up » e, malgrado la sua obbedienza, gli scarica addosso i due revolver. In M. P. P. americano il nuovo venuto cade mortalmente colpito; i suoi tratti si contraggono dolorosamente (ritorna il flou e la caduta in avanti è ripresa al rallentatore più pronunciato che nel caso precedente).

Da lontano si vede cadere il ferito che questa volta non è più nella camera ma in un parco. Al suo fianco si trova seduta, immobile e vista di spalle, una donna con le spalle nude, leggermente chinata in avanti.

Cadendo il ferito tenta di afferrare e carezzare le sue spalle; una delle mani, tremante, è diretta verso di lui; l'altra sfiora la pelle delle spalle nude. Egli cade infine per terra.

Campo lungo. Qualche passante e qualche guardiano si precipitano per soccorrerlo. Essi lo sollevano sulle braccia e lo trasportano attraverso il bosco.

Far vedere lo zoppo appassionato.

Si ritorna nella stanza di prima. Una porta, quella nella quale è rimasta presa la mano, si apre lentamente. Appare la ragazza che noi conosciamo. Chiude la porta dietro di sè e guarda molto attentamente il muro contro il quale si trovava l'assassino.

L'uomo non c'è più. Il muro è intatto senza mobili nè decorazioni.

La ragazza ha un gesto d'impazienba e di dispetto.

Si vede di nuovo il muro in mezzo al quale vi è una piccola macchia nera.

Questa piccola macchia, vista da vicino, è una farfalla testa di morto. Dett. della farfalla.

La testa di morto delle ali della farfalla copre tutto lo schermo.

In M. P. P. appare bruscamente il giovane delle mantelline che porta

rapidamente la mano alla bocca come uno che perde i suoi denti. La ragazza lo guarda sdegnosamente.

Quando il giovane toglie la mano, si vede che la bocca è scomparsa. La ragazza sembra dirgli: « Bene, ed ora? » e si ritocca le sue labbra col rossetto.

Si rivede la testa del giovane. Al posto della bocca cominciano a comparire dei peli.

La ragazza, avvicinandosi, soffoca un grido e si guarda vivamente l'ascella che è completamente priva di peli. Sprezzante, gli mostra la lingua si getta uno scialle sulle spalle, ed aprendo la porta di comunicazione che è presso di lei, passa nella stanza attigua che è una grande piazza. Sotto l'acqua attende un terzo personaggio. Si salutano amabilmente s'incamminano seguendo la curva delle onde.

Inquadratura delle loro gambe e delle onde che si accavallano ai loro piedi.

L'apparecchio le segue in carrello. Le onde rigettano dolcemente ai loro piedi prima le cinghie, poi la cassetta striata, in seguito le mantelline ed infine la bicicletta. Questa visione continua ancora un istante senza che le onde rigettino altro.

Essi continuano la loro camminata sulla spiaggia sfumandosi a poco a poco mentre nel cielo appariscono queste parole:

a primavera

Tutto è cambiato. Ora si vede un deserto senza orizzonte. Piantati nel centro, sotterrati nella sabbia fino al petto, si vedono il giovane e la ragazza, accecati, con i vestiti laceri, divorati dai raggi del sole e da uno sciame d'insetti.

P. Uccello

Tavole fuori testo, da I a IX.

Rassegna della Stampa

COME IL CINEMA AMERICANO AVEVA VISTE LE CONSEGUENZE DI UNA GUERRA EUROPEA

Sotto questo titolo « La Cinématographie Française » riporta le misure prese in America, nel campo cinematografico, per soggiogare e dominare il mercato europeo in caso di un conflitto.

La certezza di una guerra nel vecchio continente riempiva di gioia e di speranze l'ebraismo mondiale, il quale si accingeva alla speculazione, non solo dei valori etici delle varie nazioni, ma anche e sopratutto — mezzo poderoso di dominio e di imposizione — nel campo dell'industria ed in quello finanziario.

Gli ebrei che dominano il cinema d'oltre oceano potranno avere come conforto alle loro perdute speranze, ora che il loro sogno è svanito, la consolazione di rivedere sullo schermo l'ombra parlante dell'ex Presidente cecoslovacco in quel loro film « Preludio alla conquista » nel quale sono racchiusi i loro cosidetti ideali.

Del resto il signor Benes ha creduto bene di mettersi al sicuro, e di andare a farsi « vedere » in America, con comodo, e di persona.

Negli Stati Uniti, tutti credevano nell'imminenza di una guerra europea. I dirigenti del cinema americano s'erano riuniti in una serie di conferenze per studiare quali sarebbero state le conseguenze di un conflitto europeo sull'industria del film.

In una dichiarazione fatta al nostro confratello di New-York, « The film Daily », durante il suo recente soggiorno negli Stati Uniti, Arthur Jarratt, direttore generale dei teatri Gaumont-British in Inghilterra, ha riassunto l'opinione generale:

« Nel caso di una guerra europea, nella quale saranno impegnate l'Inghilterra e la Francia, è certo che gli appaltatori di questi due paesi non potranno più fornirsi che di film americani.

« A Hollywood ed a New-York, si pensa, infatti, che le ostilità significherebbero la cessazione virtuale della produzione cinematografica in Europa.

« Da una parte la mobilitazione priverebbe gli studi del loro personale, e d'altra parte questi studi sarebbero obbiettivi designati per i bombardamenti aerei, perchè si cercherebbe di impedire la produzione di film di guerra e di propaganda.

« Sospendendosi la produzione in Inghilterra aumenterebbe di più il fabbisogno dei Dominions e delle colonie inglesi di film americani.

« Si è giunti fino a dire che *i sotterranei della linea Maginot contengano dei cinema e che anche questi avranno bisogno di film!* ».

A Washington, d'altra parte, il governo americano aveva già preso le sue misure, in caso di guerra europea, per servirsi del cinema come mezzo ufficiale di propaganda e di sostegno morale della popolazione.

Infine, le squadre specializzate di operatori d'attualità americani erano pronti ad imbarcarsi per l'Europa per effettuare le cronache della guerra, in quanto gli operatori inglesi e francesi sarebbero stati mobilitati.

Aggiungiamo che il cinema americano ha preso una parte attiva agli avvenimenti della

Cecoslovacchia, proiettando a partire dal 20 settembre in tutti gli Stati Uniti, un film di *March of Time* sulla Cecoslovacchia, girato qualche mese fa, intitolato *Prélude à la Conquête.* Quando questo film fu ripreso, il Presidente Benès aveva registrato un appello al popolo americano che non doveva essere inserito in questo numero della *March of Time* se non in caso che la crisi fosse divenuta acuta. Lunedì 19 settembre il Presidente Benès accordò all'ufficio di Parigi della *March of Time* il permesso d'inserire la sua dichiarazione nel film sulla Cecoslovacchia. L'ufficio di Parigi trasmise immediatamente questa autorizzazione a New-York ed il giorno dopo il pubblico americano poteva sentire e vedere, in tutti i cinema, il Presidente Benès che faceva il suo appello.

Ricordiamo che la proiezione del film in questione è stata vietata in Francia.

P. AUTRÉ

(da *La Cinématographie Française*)

GIUDAISMO NEL CINEMA TEDESCO

Come il giudaismo agisca consapevolmente ai danni, specialmente nelle regioni dello spirito, della nazione dove è insediato, si dimostrerà dall'esame della sua influenza nel cinema tedesco. Influenza che, col sorgere e col fiorire pieno dei valori nazionali e razzisti, ha logicamente e giustamente provocato la cacciata dei giudei dalla Germania. Situazione pertanto superata, ma ammonimento chiarissimo per noi italiani.

L'ingresso al solito modo dei giudei in Germania risale al 1910 e particolarmente all'arrivo di un certo Paul Davidson. Era costui un avventuriero che non aveva nulla da perdere; ed essendo giudeo, non ci meravigliamo di trovarlo pochi anni più tardi, dopo un oscuro periodo di traffici e di acrobazie speculatrici, insieme a Ernst Lubitsch e a Erich Pommer, due altri emeriti giudei, a reggere le sorti della cinematografia tedesca. Fu nel periodo della guerra mondiale e precisamente nel 1916, che questo terzetto potè dominare a suo agio e piacimento, anche per l'assenza dei tedeschi di origine germanica che erano in trincea. Si capisce: alla guerra troppo rischiosa, che non dà nessuna garanzia di restituire il capitale della propria pellaccia sano e salvo e quindi neppure con un interesse benchè minimo, i giudei preferivano continuare i loro mercati e i loro commerci indisturbatissimi; l'assenza dei tedeschi di origine germanica era veramente provvidenziale. Il cinema poi, attività difficilmente controllabile dalle autorità in tutte le sue infinite ramificazioni, si prestava e si presta oggi mille volte di più delle altre alle loro abilità di rinomanza mondiale. In quel periodo i giudei in Germania non si preoccuparono d'altro che di produrre filmetti di sicuro smercio, di stabilire e controllare l'importazione, di gettare le basi della esportazione.

Fu così che, alla fine della guerra, i tedeschi superstiti trovarono i giudei ai posti di comando e non solo dell'industria cinematografica, alle cui spalle cominciava a giganteggiare l'ombra protettrice dell'americana Paramount. Per queste ragioni, le origini delle principali case di produzione tedesca, l'« Alfa », la « Nero-film », la « D. L. S. », la « Sud-film », è giudea. E giudei come Erich Pommer erano all'« Emelka », come Karl Grüne e Max Schach addirittura capi della produzione alla « Ufa » stessa.

Il disastroso periodo dei primi mesi del dopoguerra e della inflazione trova i giudei ben solidamente piazzati nella cinematografia. Il cinema (tedesco) esisteva. Fu allora che tutta la perfidia giudaica si mise in moto perchè il carattere della produzione cinematografica influisse maleficamente sui tedeschi, già travagliati da tanti dolori. Nel cinema, reputato universalmente un divertimento a cui ci si affida pienamente per distrarci, essi si abbandonarono. Nel cinema trovarono senza saperlo un incentivo per il loro profondo pessimismo, mai una parola di sollievo o di ottimistico conforto. I giudei producevano e dirigevano i film dell'espressionismo, i film dello spavento, i film del sensualismo morboso, i film del delitto.

Non neghiamo che quella produzione abbia in realtà fatto progredire la gramma-

tica e la sintassi del cinematografo. E può anche darsi che abbia dato alla cinematografia mondiale quelle poche opere che rimarranno esempi insuperabili di arte. Non lo neghiamo; tanto meno ce ne meravigliamo perchè l'anima giudea avrà riversato in quelle opere tutto il suo buio sensualismo, il suo nero pessimismo di popolo senza patria, la sua amarezza di vagabonda, la sua presunta superiorità razzista che si risolve in distacco sprezzante dagli altri uomini. Sofferenza divenuta finzione artistica.

Ma tutto ciò faceva intravedere al pubblico tedesco la visione di un disagio senza nome, gli regalava una mortificazione umana indicibile, che conduceva irrimediabilmente alla illusione di una unione internazionale, in una parola: al bolscevismo. Giudeismo e bolscevismo si erano stretta la mano ai danni della Germania.

Documenti irrefutabili ci provano che gli esponenti e i registi di quella produzione erano tutti giudei: Robert Wiene regista e Karl Mayer scenarista, autori del famoso *Gabinetto del dottor Caligari* in cui facevano la loro camparsa Weidt e Jannings (*), grandi attori; Kurt Bernhardt, autore de *L'uomo che uccise;* Paul Czinner, autore di *Di chi la colpa?* e *La signorina Elsa;* Karl Grüne e Kurt Gerron, autori de *La strada* e *Grisou;* Fritz Lang, autore de *Il dottor Mabuse* che molto bene simboleggia la follia del bolscevismo distruttore, di *Metropoli* e *Assassino;* Paul Leni, autore di *Figure di cera;* Richard Osward, autore de *L'affare Dreyfus* e *1914;* Joe May, autore di *Asfalto;* Lupu-Pich, autore di *Nosferatu il vampiro* (**) e molti altri come A. Dupont, l'autore di *Varieté,* Ludwig Berger, E. Charell, Robinson, Siodmack, Thiele, Max Ophüls, che hanno acquistata notorietà più tardi.

Questi registi, soggettisti e sceneggiatori, di cui abbiamo segnalato le opere più note in tutto il mondo, molte altre ne produssero in quel genere e dettero il via ad una produzione numerosa e ad una scuola che ebbe molti seguaci e moltissime conseguenze e influenze.

Se notevole è stato il contributo di questi giudei al progresso dell'arte cinematografica (contributo che non si può disconoscere ad altri giudei come Chaplin), incalcolabile è stato il danno riportato nello spirito dal popolo tedesco.

Malgrado tutto, malgrado questa segreta propaganda bolscevica, la Germania si riscosse. E nulla poterono le forze giudee di tutto il mondo contro di lei.

Ma riguardo al cinema, solo momentaneamente. Con la stessa prontezza e la stessa abilità sfoderata nel periodo del dopo-guerra, i giudei trovarono che cosa potesse applicarsi a danneggiare il popolo tedesco, senza averne l'aria, senza dare sospetti, quasi in segreto. E inventarono il genere leggero, il comico-sentimentale, che per un'altra via tende a mortificare egualmente con i suoi ambienti ricchi, con i suoi ozi, con la sua vita monda, con le sue insulsaggini spiritose; che tende al disfacimento della famiglia con le sue storie piccanti e facili di adulteri e di equivoci. La sensualità, il disfattismo fatti terrore i primi mesi del dopoguerra divengono piacevolezze, scherzi dall'apparenza innocente. È il trionfo di Lubitsch e di tutti i suoi scopazzatori. E, se non fossero stati proprio i giudei a dichiararci qualcuna di queste cose in un documento che abbiamo sottomano, non crederemmo mai che si possa così abilmente cambiare carte e giuoco. Questo « frivolo » si è rivelato tanto dannoso quanto lo « spavento » espressionistico. In questo secondo gruppo di produzioni, meno giudei si ritrovano tra i registi e i realizzatori: i giudei hanno agito dietro le quinte, come finanziatori e direttori di produzione. E quelli che hanno agito, sono sempre gli anziani ormai noti.

Ben poco poterono contro queste correnti le mentalità sane degli ariani Louis Trenker e Arnold Fank. Essi si allontanarono dall'aria malsana della solita cinematografia per realizzare delle opere nobili. E per mag-

---

(*) Nel film *Gabinetto del dottor Caligari* con il Weidt ha lavorato Werner Krauss e non Jannings - *N. d. R.*

(**) Autore di *Nosferatu il vampiro* fu Murnau e non Lupu-Pich - *N. d. R.*

giore purezza, andarono a respirare l'aria delle montagne, dove si parla con Dio e non si fornica con gli uomini. I loro film, insieme a qualche altro veramente tedesco di propaganda, rappresentano un'oasi.

Un po' ambigua risulta la posizione di G. W. Pabst. Innanzi tutto Pabst è ariano. Ma a molti pare che la sua opera sia influenzata da spirito pessimistico. È vero, solo se il suo potente realismo si vuole chiamare pessimismo. Ma anche se tale, è stato da lui risolto in pagine umanissime di psicologia, in film che hanno toccato le più alte vette della poesia cinematografica. C'è stato, in lui, il miracolo dell'equilibrio. E s'è salvato.

Quando la Germania s'è accorta dell'enorme danno spirituale causato dal giudaismo, s'è dovuta liberare in tutta fretta dei giudei, distruggendo il loro pericoloso giogo. Una politica razzista è la logica conseguenza di un governo forte che voglia restituire alla nazione il senso della dignità e dell'indipendenza in tutti i settori.

Come avviene appunto in Italia.

DOMENICO PAOLELLA

(da *Film*)

SULLA SCIA DI « ACCADDE UNA NOTTE »

Quando uscì *Accadde una notte* i produttori gridarono « Evviva »! Il regista Frank Capra acquistò più di un punto nella fama di regista, la coppia Claudette Colbert-Clark Gable parve la meglio assortita. Eppure, chi ci avrebbe pensato prima? Dopo, fu un'affannosa ricerca di coppie che potessero eguagliare la coppia-tipo. Sostenere tutto un film, ponendo quasi sempre due soli personaggi di sesso diverso in una stanza! Questa era la trovata. Naturalmente, ci volevano soggetti che ad un certo punto, consentissero questa risoluzione. Le novelle americane pubblicate su *Saturday Evening Post* e su *Cosmopolitan* (da questa rivista era stato tolto il racconto di *Accadde una notte*) hanno offerto più di una volta spunti del genere. Tipico, a questo proposito, il racconto di Faith Baldwin da cui fu ricavato il film *Nel mondo della luna.* Qui la coppia guidata dal regista William A. Seiter, si trovava in un alberghetto sperduto fra i monti. Margaret Sullavan ed Henry Fonda erano « lei » e « lui ». Nessun legame coniugale li unisce, ma essi, ogni qualvolta si incontrano, agiscono come se fossero in rapporti intimi e confidenzialissimi. Ma il dialogo fa sì che ogni tanto essi debbano litigare. Quando ad un certo punto del film essi si troveranno ancora una volta soli, questa volta marito e moglie, nulla succede ancora, perchè altrimenti il film finirebbe troppo presto.

* * *

Per porre lui e lei in una stanza, soli, e far nascere nel pubblico il sospetto che qualcosa accadrà un momento o l'altro, è necessario che l'ambiente presenti certe particolarità.

La casa sperduta fra i monti, la villetta deserta, bene rispondono allo scopo. Una villetta in campagna, dove i due si rifugiano causa un sopraggiunto temporale compiacente, è il luogo d'azione di una scena del *Rifugio*: scena intima tra Maureen O' Sullivan e Robert Montgomery, ma senza effettivo risultato: egli, infatti, non può far sapere alla fanciulla che l'ama e quindi, il dialogo fa una svolta. In una casa di montagna, si svolge invece la scena culminante di *Baci sotto zero.* Qui tra Ann Sothern e Don Ameche, si intromette ad un certo punto un elemento estraneo: una lepre che partorisce. Il motivo delicato serve di contributo alla intimità del rapporto fra i due. È bene che un elemento estraneo entri quasi sempre nella scena a due; altrimenti, il dialogo e la stessa situazione dei personaggi non sarebbero sufficienti a tirare avanti. La scoperta da parte dei due della casa deserta e abbandonata è il primo elemento suggestivo; la ricerca del cibo è il secondo motivo, i letti per dormire il terzo. Naturalmente accade che letti in abbondanza non ci sieno; e i due devono quasi sempre adattarsi a dormine nello stesso posto, lei sul letto o sul divano, lui su una poltrona. Il sonno, però, è subito interrotto o dall'uno o

dall'altro degli interpreti o da alcunchè di estraneo: rumori esterni, un cane che abbaia, ecc. Anche il telefono può servire allo scopo.

* * *

Non è detto che il luogo per la scena a due debba essere confortevole. In genere, non è affatto necessario che sia un ambiente lussuoso; è opportuno, invece, che si tratti di un luogo scomodo e inadeguato alla vita normale di due individui.

In *Sangue Gitano*, la scena culminante fra i due protagonisti, Annabella e Henry Fonda, si svolge addirittura in un fienile. Gli animali della stalla sottostante, una civetta appollaiata su una trave, rendono una particolare atmosfera. In questo film un altro elemento entrava in combinazione: Annabella era vestita da maschio e tale pareva fino al momento della scoperta, che nel film arriva molto più tardi, compiuta da Henry Fonda.

I soggettisti di *Amore è novità* hanno scelto per la scena tra « lui e lei » una prigione; l'amore tra Loretta Young e Tyrone Power nasce tra le sbarre. Invece, per Anna Sothern e Gene Raymond, in *Quartieri di lusso*, l'ambiente per la scena a due è il bagno e la ragazza si innamora del giovanotto mentre gli fa lo *shampooing*.

Talvolta la scena a due, vera e completa, non ha luogo. Nell'*Impareggiabile Godfrey*, per esempio, Carole Lombard a un certo punto entra nella stanza di Godfrey-William Powell. Sarebbe stato abbastanza facile creare una scena sufficientemente lunga. Senonchè Powell, coerente al suo personaggio, sospinge la ragazza delicatamente fuori della sua stanza.

La formula « lui e lei in una stanza » è sempre buona. Ed è abbastanza facile trovare l'ambiente solitario dove far avvenire la scena. Si tratta, naturalmente, di scegliere una coppia che sia gradita al pubblico. Per il primo film girato da Danielle Darrieux in America, *Rage of Paris*, il produttore non ha esitato a istituire una scena a due tra la ragazza e Douglas Fairbanks jr. nella villa di quest'ultimo. La fanciulla ha una stanza tutta per sè per dormire, ma vuole aprire la finestra perchè fa caldo; per aprirla, è necessario che egli l'aiuti; senonchè, uscendo egli dalla stanza, causa la corrente d'aria che si forma nell'aprire la porta, il vetro a saracinesca della finestra cade giù di nuovo. Un giochetto analogo avviene nel film *Una donna vivace* con Ginger Roger e James Stewart, soltanto che, alla finestra è sostituito un letto.

Ma la bravura degli americani si vede proprio qui; nel rendere attraenti delle sciocchezze. Per inventare trovate del genere non ci vuole una sapienza particolare o una vasta cultura. Ormai, per i soggettisti di Hollywood e per gli scrittori di novelle per film si è fatta l'abitudine a questo tipo di situazioni.

FRANCESCO PASINETTI

(da *L'Ambrosiano*)

L'EVOLUZIONE DELLE SORGENTI DI LUCE

Noi abbiamo conosciuto, vent'anni or sono, i proiettori cinematografici di famiglia forniti di lampada a petrolio!...

I nostri padri hanno potuto ammirare la prima illuminazione elettrica realizzata a Piazza della Concordia nel 1844 con un arco elettrico: l'arco scoccava tra due carboni di storta connessi ad una batteria di pile al bicromato!... (La dinamo generatrice fu inventata da Gramme solo nel 1871).

Oggi, dopo aver fatto tanto cammino, la lampada ad incandescenza universalmente utilizzata ed apprezzata, è un apparecchio di riscaldamento che non irradia in luce che circa il 12 o il 15 per cento della corrente assorbita!

Siamo dunque molto lontani dalla sorgente di luce ideale: tuttavia il filamento di tungsteno è riscaldato a quasi 3000° C. nelle lampade intensive (del tipo Photoflood), temperatura quasi prossima a quella di fusione del metallo. È evidente dunque che la via del progresso si trova bloccata da questa parte, ed infatti i tecnici specialisti ritornano all'arco elettrico ed ai fenomeni di scarica nei gas o nei vapori per avvicinarsi al rendimento integrale. Le ricerche sono

già a buon punto ed è di questi risultati che si vuol qui parlare.

L'arco elettrico. — La prima sorgente di luce elettrica resta ancora, se non la più comoda, per lo meno la più perfetta. L'arco a carbone è la sola sorgente che emetta una luce la cui suddivisione spettrale si avvicina il più possibile a quella della luce solare. Si comprende dunque come la lampada ad arco sia di nuovo utilizzata nella maggior parte degli *studi* e sopratutto per tutte le riprese a colori. Confrontando opportunamente i rendimenti comparati, alla luce del sole ed a quella dell'arco, di una visione diretta dell'occhio umano e di una ripresa su emulsione superpanchro, si nota solamente, per quest'ultima, una leggera minor sensibilità ai violetti compensata da una maggior sensibilità ai verdi ed ai rossi.

L'arco elettrico presenta un rendimento accettabile che si aggira sui 35 lumen per watt (in confronto ai 18-22 o 28-30 lu/w per le lampade ad incandescenza più o meno spinte), pur essendovi ancora più del 65 % di energia elettrica che resta perduta in calore!

Si deve aggiungere nell'uso della lampada ad arco il suo ingombro, la necessità di un meccanismo automatico di regolazione, l'inconveniente del cambio dei carboni, la dipendenza dell'alimentazione in corrente continua (nonostante le prove di archi intensivi su corrente alternata); resta tuttavia il fatto che lo sviluppo attuale del cinema a colori la impone in modo assoluto essendo la sola sorgente di luce a grande intensità che rispetti il rendimento dei vari colori, tanto per la ripresa che per la proiezione.

Aggiungiamo, per concludere, che il carattere puntiforme della sorgente luminosa, che è costituita dal cratere dell'arco, e l'angolo di emissione dell'irradiazione luminosa, permettono una migliore utilizzazione dei sistemi ottici di proiezione.

La lampada ad arco di mercurio. — Ma ecco che recenti ricerche hanno permesso la pratica realizzazione di una nuova sorgente di luce, la lampada ad arco di mercurio; la quale (tipo Philora SP. 500 Philips) consiste in un piccolo tubo di quarzo di 2 mm. di diametro interno e 6 mm. di diametro esterno, all'estremità del quale sono saldati due elettrodi in tungsteno distanti 12,5 mm.; le punte degli elettrodi si chiudono elettricamente attraverso una goccia di mercurio, racchiusa nel tubo, che contiene anche del gas raro. Con l'applicazione di una sovratensione istantanea di 600 V. la scarica elettrica vaporizza il mercurio e crea nell'interno del tubo un'atmosfera di vapori di mercurio sotto una pressione di circa 100 atmosfere! La tensione applicata è allora automaticamente diminuita (dalle caratteristiche stesse del trasformatore a dispersione) a circa 420 V., ed in queste condizioni la lampada emette un flusso luminoso di 35.000 lumen per una potenza assorbita di 550 watt, ciò che dà un rendimento di 60 lumen per watt.

La concentrazione della scarica in uno spazio così ristretto come quello del tubo di quarzo, esige che si ricorra ad un raffreddamento forzato a circolazione d'acqua, in cui, per il passaggio di tre litri per minuto, la temperatura dell'acqua può passare di circa 20° C. quella dell'ambiente.

Tuttavia la ripartizione spettrale della luce emanata dalla lampada ad arco di mercurio è molto diversa dallo spettro della luce bianca: a dire il vero la lampada emette quattro radiazioni principali a 4.078 A. (violetto), 4.358 A. (blu), 5.461 A. (giallo), e 5.790 A. (arancione) pur presentando un fondo continuo di emissione che assicura una debole proporzione di raggi rossi. La luce emessa è gradita all'occhio in quanto dà l'illusione di un « brillante » analogo a quello dell'argento; essa conferisce in tal modo alla proiezione di film in bianco e nero un rendimento caratteristico. Non è lo stesso per i film a colori a causa della deficienza dei raggi rossi; tuttavia siamo in grado di affermare che le ricerche intraprese per correggere lo spettro di emissione della lampada ad arco di mercurio matureranno ben presto.

L'evoluzione futura. — Come si è detto prima, mentre la lampada ad incandescenza sembra aver raggiunto, per il momento, i limiti del suo sviluppo, le ricerche continuano in altri campi.

Segnaliamo le lampade ad arco ove i carboni sono stati sostituiti da elettrodi metallici raffreddati da una circolazione d'acqua: non solamente l'ingombro sarà molto ridotto, ma si eviterà il fastidio del cambio dei carboni e della regolazione automatica dell'arco. Le realizzazioni industriali non hanno però ancora avute pratiche applicazioni.

Nel campo dell'utilizzazione dei vapori metallici, molte vie sono state esplorate; ricordiamo ad esempio la correzione dello spettro della lampada ad arco di mercurio con l'adozione di uno spettro di fluorescenza principalmente rosso. Tuttavia l'idea più interessante sembra quella che è oggetto di studi in America; questa si riferisce all'utilizzazione del vapore di tellurio il cui spettro è continuo e quasi identico a quello solare; realizzando un consumo di 60 watt per cm. d'arco, il rendimento raggiunge 40 lumen per watt con una emissione egualmente distribuita nei rossi, gialli e verdi. Ecco una tabella comparativa delle emissioni spettrali della lampada a vapori di tellurio della lampada ad incandescenza, della lampada ad arco di mercurio e della luce del giorno.

Dopo questo interessante confronto, terminiamo il nostro studio senza apportarvi alcuna altra conclusione oltre quella che ci è data dall'evoluzione attuale delle nuove sorgenti di luce messe in applicazione e delle ricerche che sono in corso.

	rosso	*giallo*	*verde*	*blu*
Luce del giorno	15 %	22 %	56 %	7 %
Lampada ad incandescenza	28 %	27 %	41 %	2 %
Lampada ad arco di mercurio	1 %	43 %	54 %	2 %
Lampada a vapore di tellurio	32 %	22 %	56 %	7 %

(da *Cinéma Pour Tous*)

J. V.

LE FONTI DI DISTORSIONE

Le imperfezioni del suono possono essere attribuite: agli apparecchi di registrazione difettosi, alla inesperienza del tecnico del suono, al grande numero delle operazioni successive che vengono imposte al suono e alla sua registrazione, al complesso cine-sonoro riproduttore di qualità scadente ed infine, all'acustica difettosa della sala di proiezione.

Di queste cinque ipotesi forse la prima è senz'altro da respingere, perchè gli apparecchi di registrazione sono scientificamente studiati e consentono perciò di registrare le frequenze musicali, senza distorsione dai 50 agli 8000 Hz.

La seconda, in linea generale, può pure essere respinta per il fatto che gli ingegneri del suono, almeno sotto un punto di vista puramente fisico, sanno servirsi degli apparecchi di registrazione; un'errata manipolazione porterebbe a errori grossolani facilmente individuabili.

Il grande numero di trasformazioni imposte al suono e alla sua registrazione sono invece la causa principale delle imperfezioni riscontrabili.

Ricapitoliamo brevemente le diverse maglie di questa lunga catena.

L'artista si pone davanti al microfono e le onde sonore generate dalla sua voce, danno luogo nel microfono a una corrente elettrica variabile.

Questa corrente produce in modo intuitivo le variazioni di un flusso luminoso che impressiona la superficie dell'emulsione fotografica del film, il quale, per mezzo di un noto procedimento chimico, viene sviluppato. Dal negativo così ottenuto si procede alla stampa di una copia positiva che viene poi trattata chimicamente per il fissaggio.

Questa copia positiva passa poi nell'apparecchio di proiezione, ove, l'iscrizione fotografica del suono fa variare un altro flusso luminoso.

Questo flusso colpisce una « cellula fotoelettrica » e provoca delle variazioni nelle oscillazioni di corrente elettrica che ha una variabilità del tutto simile a quella della corrente del microfono di ripresa.

Questa corrente infine, dopo forte amplificazione, viene trasmessa agli altoparlanti ed in questi ultimi le oscillazioni della corrente elettrica si trasformano in oscillazioni sonore. Ecco come si può intendere la voce dell'artista che ha parlato davanti al microfono ed è così, in parole povere, che il suono diventa fotografia e che la fotografia diventa suono.

Ammettendo che anche nessuna di queste trasformazioni possa alterare le qualità iniziali del suono, bisogna però sempre attribuire una grande importanza a tutte quelle inevitabili modificazioni che verranno apportate al film stesso per esempio dall'usura.

Ogni passaggio del film da una bobina all'altra, ogni suo svolgimento attraverso i denti ed i pattini del proiettore ed ogni riavvolgimento del « programma », provocano infatti delle rigature sull'immagine e sulla colonna sonora che possono far sparire una nota o modificare il timbro di tutta una misura.

Per questa ragione dunque, più il film si usa, (esso viene considerato commercialmente inutilizzabile dopo 250 passaggi) più le alterazioni diventano numerose e gravi.

È necessario poi aggiungere che la colonna sonora è soggetta ad un deterioramento più rapido della parte che è destinata all'immagine e che praticamente, se si desidera ottenere una buona riproduzione sonora, bisognerebbe distruggere le copie dopo 150 passaggi.

Disgraziatamente però, l'attuale situazione dell'industria cinematografica, non permette di provvedere alla distruzione di queste copie che dopo un numero di passaggi di molto maggiore.

Ma, se solo il film fosse realmente imputabile, il male non sarebbe poi tanto grande per il fatto che, almeno all'inizio della sua troppo lunga carriera, una categoria di spettatori privilegiati avrebbe una certa soddisfazione. Invece vanno considerate spesso altre due cause importanti che alterano la buona qualità iniziale del suono iscritto sul film: la prima è dovuta alla qualità scadente dell'apparecchio di proiezione e la seconda alla acustica della sala.

Le imperfezioni del suono provocate dal proiettore sonoro sono generalmente dovute: alla testa sonora difettosa, alla cellula in via di esaurimento, al traino irregolare, agli amplificatori imperfetti, al cattivo funzionamento degli altoparlanti e talvolta infine a certi proiezionisti maldestri che non sanno opportunamente impiegare il complesso cine-sonoro.

Le imperfezioni dovute all'acustica difettosa dell'ambiente sono provocate invece dal suono che viene rinviato dalle pareti e dal soffitto creando così degli effetti sonori disastrosi che rendono tutta la sala o certe posizioni della stessa assolutamente impraticabili.

Da una quindicina di anni la tecnica della costruzione delle sale di spettacolo (teatri, cinematografi, ecc.) ha subìto delle profonde modificazioni.

Grazie in particolar modo all'utilizzazione del cemento armato si è riusciti a creare delle sale gigantesche in cui tutti gli spettatori possono vedere perfettamente in ogni ordine di posti la scena o lo schermo, senza il noioso intralcio di colonne disposte nella sala.

Il problema, consistente nell'assicurare agli spettatori una buona audizione è però molto delicato ma per merito dei progressi recentemente realizzati nel campo dell'acustica architetturale, attualmente è pure possibile realizzare delle sale di spettacolo che possono soddisfare perfettamente anche questa esigenza.

Ancora una volta dunque la scienza sperimentale ha avuto una grande vittoria sull'empirismo.

Durante questi ultimi anni la maggior parte delle sale cinematografiche mute sono state equipaggiate con degli impianti sonori; dopo questa trasformazione, si constatò che buona parte di esse aveva un rendimento deplorevole dal punto di vista acustico.

Nonostante la perfezione degli altoparlanti, degli apparati elettroacustici e dei

dispositivi lettori del suono impiegati, era sovente impossibile, in certi punti delle vecchie sale, comprendere tutte le parole pronunciate dagli interpreti dell'azione cinematografica proiettata sullo schermo.

Questo difetto, di cui non ci si era resi conto quando si trattava semplicemente di far intendere un accompagnamento musicale per mezzo dei dischi fonografici ed al quale gli spettatori non accordavano che un'attenzione distratta, si rivelò come uno dei più gravi.

Era dunque assolutamente necessario iniziare degli studi profondi allo scopo di migliorare le sale esistenti e difettose e di stabilire delle norme da seguire per la progettazione delle nuove sale.

Visto nel suo insieme e applicato in tutti i campi della musica e della parola, il problema da risolvere consisteva nel disporre queste sale in modo di assicurare ad ogni uditore, qualunque fosse la posizione che egli occupava nella sala stessa una audizione relativamente perfetta.

Questo problema non si presenta naturalmente nello stesso modo per le sale cinematografiche, da concerto, per conferenze, deliberazioni, ecc., ma, certi principi sono però applicabili in ogni caso, perchè derivano direttamente da certe leggi fondamentali dell'acustica e che, come è noto, sono attualmente e completamente stabilite.

Per ciò che riguarda la cinematografia sonora il problema si presenta sotto un aspetto particolare per le seguenti ragioni.

Le possibilità che si offrono in questo caso sono più grandi per il fatto che, mentre l'intensità della voce umana è limitata e relativamente debole, l'intensità sonora di un altoparlante può essere invece molto elevata: è sufficiente dunque impiegare una sorgente assai potente per non essere più legati a delle condizioni minime di udibilità.

In compenso, vi sono delle altre difficoltà e delle altre esigenze: anzitutto la registrazione sonora viene effettuata negli studi i quali hanno già per sè stessi una riverberazione propria che si sovrappone e si combina con la riverberazione della sala di proiezione ed inoltre si tratta poi di dare agli spettatori, l'illusione « auditiva » che i personaggi sono realmente nel quadro ove essi agiscono e la nostra immaginazione li pone.

Vi è evidentemente una soluzione perfetta di questo problema assai delicato: essa consiste nell'operare, durante la ripresa, in uno studio avente lo stesso tempo di riverberazione del quadro ove agiscono gli attori e nel proiettare poi il film, così ottenuto, in una sala che abbia delle pareti completamente assorbenti.

Adottando questa soluzione bisognerebbe però installare nella sala di proiezione un altoparlante potentissimo e gli spettatori si verrebbero a trovare nelle stesse condizioni d'ambiente che si trovano normalmente all'aria aperta, per il fatto che quelli molto vicini al diffusore rimarrebbero assorditi e quelli situati in fondo alla sala riceverebbero invece una audizione troppo debole.

Stando così le cose ci si dovrà dunque accontentare di un termine medio: la registrazione si effettuerà perciò in uno studio molto assorbente, la sala di proiezione avrà un tempo di riverberazione sufficientemente debole per dare una buona intelligibilità della parola e della musica e si cercherà infine, di ottenere un valore appropriato della potenza sonora, in modo che l'intensità ricevuta dagli uditori abbia un valore conveniente.

Nelle piccole sale questa potenza sarà dell'ordine di 1 watt e nelle grandi essa potrà arrivare ai 6 o agli 8 circa.

C. E. Giussani

(da *Radio Industria*)

PASSO RIDOTTO COME EDUCATORE AL NORMALE

Il problema del passo-ridotto è certo uno dei più complessi del cinema, se si badi al gran numero di funzioni che in sè racchiude la smilza e leggera motocamera del 16 mm. Ma tra le molte funzioni, io vorrei precisamente una tenerne d'occhio, alcune volte dimenticata o fraintesa e forse la più importante, forse la fondamentale, in partico-

lar modo per noi in Italia, nelle attuali contingenze del cinema.

Tralascio perciò di proposito alcuni argomenti pur importanti e pur esaurientemente trattati. Se il passo-ridotto fosse solo il mirabile aiuto pedagogico che ammiriamo, se il passo-ridotto dovesse vantare soltanto le numerose benemerenze scientifiche e documentarie, non riusciremmo davvero a giustificare, nei confronti degli scorsi anni, un tema tanto meno appassionato e così poco contingente alle necessità del cinema nostro.

Ma il tema di quest'anno se per un momento lascia il formato normale per il ridotto, non vuol per questo abbassare o diminuire il campo della sua indagine; poichè il ridotto non è solo ciò che io poco fa ho enumerato, e che tuttavia è suscettibile del più alto interesse, ma è anche essenzialmente il naturale elemento per l'educazione delle giovani forze al 35 mm.

Se noi vogliamo adesso considerare e chiarire certe caratteristiche del ridotto, da questo preciso e importantissimo punto di vista, vedremo illuminarsi di singolar luce ogni particolare. Noi scendiamo infatti ad analizzare il problema educativo e formativo del giovane, e considerando la macchina ed i mezzi di cui egli si deve servire, dovremo ammettere che alcune delle caratteristiche proprie del ridotto documentario o dilettantesco, non possono essere accolte per questa funzione, forse un poco meno vistosa, ma certo per noi la più cara e la più importante.

La confusione che spesso sussiste tra i due ridotti, il ridotto inteso come mezzo a sè, prescindente dal normale, autonomo e proprio a certe particolari forme di cinema, dal dilettantesco, allo sperimentale, al cinema di gabinetto, ed il ridotto come mezzo educativo al passo normale, come scuola dell'aspirante cinematografaro, questa confusione, ha causato molte incerte e dannose valutazioni. È di tutti i giorni una considerazione, latente, nascosta, bisbigliata, non ufficiale ma forse ufficiosa, su certa poca fiducia nel ridotto come preparatore ed educatore. Alcune volte vediamo nel riso di qualche grosso magnate il dubbio ed il sarcasmo: il passo normale, si mormora, è un'altra cosa, e purtroppo l'esperienza, amara ma vera, ha dato qualche volta ragione. Sembrerebbe, ahimè, alcune volte, che il giovane esperto in questo particolare campo, dovesse affogare appena varcate le fatali soglie del 35. Si è dunque quasi finito per formare una particolare mentalità ridottista, un'accademia ridottista, un gusto ridottista. Quasi una casta a sè, con particolari problemi, particolare atmosfera, e forse porta chiusa al cinema vero.

Tutto questo è a volte latente e soffuso per l'aria; ma pur tra il molto di ingenuo e il troppo di maligno, ha certo un fondo di verità. In ogni modo ciò è il risultato dalla confusione tra i due ridotti; e precisamente nasce ogni qualvolta il ridottista, aspirante o possibile aspirante al normale, usa gli stessi procedimenti del dilettante, del quattrinaro, del professore.

Insomma, il male è uno solo: scimmiottatura del normale.

Teoricamente, tra il formato 35 mm. e il formato 16 mm., non esiste alcuna fondamentale differenza nelle possibilità tecniche od artistiche. Niente infatti ci impedisce di sostituire la motocamera Agfa alla Bell & Howell dello stabilimento massimo Metro, o di riprendere con il nostro passo-ridotto il complicato meccanismo registico di un Fitzmaurice o di un De Mille, o di usare, come ausilio, i complicati tecnicismi del normale; poichè tutto, invero, teoricamente parlando, è questione soltanto di possibilità e di organizzazione.

In pratica, tuttavia, esiste una differenza netta e particolare: il normale è il passo usato dai produttori, sfruttabile commercialmente, ed il 16 è il passo usato dai dilettanti, come quello che costa assai meno, che non ha macchine complicate di ripresa e da proiezione; è il tipo di macchina del turista, del giovane del « Cineclub » che si vuol divertire.

In questo senso, a poco a poco, il ridottista ha cercato di adeguare le possibilità del ridotto al normale, con ritrovati ingegnosi, con sapienti adattamenti. Qualche coraggioso ha finito per produrre col 16 mm. dei film che sembrano veri, con carrellate, dissolvenze, comparsume, molti attori, inter-

ni e non so se rievocazioni di storiche battaglie. Un miracolo del ridotto.

Ebbene, per me, i dilettanti sono padroni di far quel che vogliono. Ma ognuno di noi dovrebbe sempre aver chiaro in mente che quello non è il nostro passo-ridotto, che quello è il ridotto che ha chiuse le porte del normale, un ridotto a casta, chiuso, snobistico. Nessuno di noi, in Italia, col nostro cinema così com'è, si deve e si può permettere tale lusso. Un passo-ridotto siffatto non sarà mai un educatore al normale.

Ma purtroppo una fregola sembra aver invaso qualcuno di noi, una fregola di poter far del ridotto qualcosa che, pur nei suoi limiti, niente abbia da invidiare al normale. Ciò si paga però a caro prezzo. Il ridottista che avrà perso il 70 % del proprio ingegno a ritrovare astuzie tecniche, a risolvere problemi ingegnosi, avrà perso molto del suo prezioso tempo a sfondare una porta aperta. Io immagino il ridottista di tal fatta, che a stento già sopporta i ridotti interni, il tema limitato ed altri inevitabili inceppi, e pur vuole nel resto fare del cinema, e sogna la vicenda a chiusi occhi, bella se non migliore a quella dello schermo cittadino. Io conosco per esperienza, e tutti i miei camerati ugualmente, gli affanni, i sudori, le notti passate a risolvere problemi organizzativi, notti passate a lottare con nemici pratici, impossibilità causate dai pochi denari, inceppi di una macchina alcune volte da ragazzi. Quasi tutto il tempo passa nel ritrovare, nell'adattare, nel far miracoli d'equilibrio. Il passo ridotto è il naturale ambiente delle enormi fatiche, perse dietro il sogno del simile al 35 mm.

Ma tutto questo è ingegno sprecato ed abitua a quella particolare mentalità e gusto della fatica che si chiama col malvagio nome di ridottismo. Il giovane ridottista giunto al normale troverà tutti i faticati problemi del ridotto già risolti, in un altro senso, sin dal primo momento; e per il troppo tempo sprecato altrove, si accorgerà di essere impreparato a molti dei problemi più urgenti del cinema vero.

E se il passo-ridotto deve dunque educare al normale, perchè deve porsi dei problemi in questo inesistenti, o vuol risolvere proprio quelli per cui non ha adatte le armi? I problemi del normale sono anche troppo, ed alcuni eccezionalmente impegnativi, perchè ei si possa permettere il lusso di correr dietro ai fantasmi. Senza contare che a lui, al ridottista, ormai il cuore è malato della poesia del tuttofare, della poesia dei pericoli imprevisti, delle infinite difficoltà particolari al ridotto, dell'avventura, dell'improvvisazione. E male forse si abituerà alla rigida disciplina del normale, agli oggetti trovati, al carrello sempre a portata di mano.

Insomma, il ridottista deve a mio parere educarsi al normale non impicciandosi assolutamente con questioni che il ridotto non può affrontare, ma rivolgendo invece tutto il proprio ingegno ai problemi che gli è dato di risolvere; e, primo fra tutti, a quello dell'elementare narrazione cinematografica. Ed è un gioco penoso, ma tutti noi dovremmo metterci, in un certo senso, nella mentalità dello scolaretto della prima classe. C'è generalmente troppa ambizione in noi, troppe pretese, troppe arie da padreterni; e troppo ci vantiamo di superare difficoltà, di sprezzare il commercio, di tener magari capovolta la macchina nell'intento di superare qualche grosso nome. Ma come allievi della prima classe, dobbiamo proporci un semplice e breve fatto, dobbiamo adattarci alla vicenda più piana ed elementare, ed in tale sede educarci ai problemi di un limpido e chiaro racconto; imparare sino all'esaurimento il modo di risolvere certa situazione, il modo di usare il campo lungo, la tecnica del primo piano. Troppe volte noi disprezziamo l'elementare e poi nascondiamo magari inconsciamente l'incapacità al racconto — nel suo senso più piano — dietro i più inutili acrobatismi. Il cinema italiano avrebbe fatto un passo avanti, da gigante, se vi fossero dieci giovani, in Italia, che sapessero raccontare sul serio, chiaramente, senza incertezze, senza difetti, l'incontro di due persone. Quei giovani, poichè non sarebbero certo ammalati di ridottismo, avrebbero molte probabilità di entrare nel normale; non solo, ma vi entrerebbero con una formadabile esperienza del più importante problema: il racconto. Se

tutto il tempo e l'ingegno sprecato dietro il vizio del ridottismo fosse rivolto, tutto il tempo, ripeto, con piena coscienza e pieno sacrificio di ogni velleità, al racconto più elementare e banale, all'esercizio continuo, sino alla noia, sul campo lungo, primo piano, mezza figura, panoramica, sino ad aver fissa, chiara in mente, la maniera di narrare del cinema, sino ad aver la possibilità di inquadrare immediatamente con piena sicurezza un qualsiasi fatto sullo schermo, noi avremmo vinto la più grande battaglia. Cosa conterebbe la mancanza dei bei miracoli del ridotto da quando la C.I. D.F. ha accolto il 35 e rifiutato il 16?

E lasciamo tutto il resto, i carrelli, i vistosi mezzi lumistici, tutto il complesso tecnicismo del normale, tutta la complicata educazione tecnica, agli anni dell'aiuto o assistenza regìa: poichè il passo-ridotto non è naturalmente il mezzo più adatto per tali elementi.

Certo, 30 min. di proiezione, contro ogni malcelato malumore. Se stroncano le bramosie, se tarpano le ali alle ambizioni, questo provvedimento non sarà mai abbastanza lodato. 30 minuti, per il vero passo-ridotto, sono assolutamente più che sufficienti.

* * *

Vedremo in seguito in qual senso e verso qual carattere debbano essere forse orientate queste esercitazioni narrative. Adesso mi preme invece di far notare come questa semplicità di schema ci sia suggerita anche da un'altra considerazione. Quelli di noi che seguirono l'anno scorso, a Napoli, il convegno di critica cinematografica, si ricorderanno certamente l'appassionata discussione intorno al carattere collaborativo della realizzazione cinematografica. Esaminando infatti i diversi caratteri della collaborazione architettonica, teatrale e cinematografica, si considerò quella cinematografica non solo come di gran lunga la più complessa, ma anche come l'unica svolgentesi su di un piano del tutto creativo e poetico, se si ammetta come ovvia la sola linearità priva di concretezza del complesso, di sceneggiatura.

Queste ed altre osservazioni ci portarono a considerare con attenzione quest'arte, personale come indirizzo e concezione poetica, ma tale da abbisognare nella realizzazione, ed in sede del tutto creativa, di un numero infinito di collaboratori. Ed in particolar modo, l'estrema importanza sociale, la complessità di tale collaborazione e le difficoltà forse uniche della realizzazione, ci fecero sempre più considerare come una delle fondamentali doti dell'ideale regista la *comunicativa*, assai spesso, anzi troppo spesso, dimenticata nel comune e volgar cinema.

La comunicativa, ecco il segreto della regìa, l'elemento per cui è chiaramente impostato, a priori, il tema, il mondo morale, il binario di corsa del film; l'elemento per cui ognuno dei collaboratori, dall'attore all'operatore, è come bagnato in una stessa e precisa atmosfera; l'elemento per il quale nasce l'affiatamento, la comprensione, l'entusiasmo, ed infine l'opera d'arte.

Il passo ridotto, oltre ad educare al racconto cinematografico e alla sintassi del cinema, deve dunque anche, di necessità, abituare il giovane aspirante alla comunicativa con gli elementi vicini. Non si finirà mai, in questo senso, di rimproverare un paradosso del ridotto, consistente da un lato nel complicare ciò che deve restar semplice, dall'altro nel semplificare ciò che è di natura complesso. Render complessa da un lato un'inutile tecnica, e semplificare dall'altro i doveri collaborativi e comunicativi. C'è spesso nel ridotto il vizio del panfattismo, del regista soggettista e fotografo. In ogni modo, anche quando ciò non avvenga, ci troviamo sempre, quando si tratti del deprecato *ridottismo*, dinanzi a tali difficoltà tecniche ed organizzative che non v'è tempo assolutamente, per collaborare, comunicare ed addestrarsi a quella che è l'ideale dote essenziale della lavorazione cinematografica. Anche per questo pertanto noi suggeriamo e battiamo dunque sul dovere del ridottista dei Cineguf: soggetto semplice, elementare, tale da offrire la possibilità di un breve e chiaro esperimento di racconto cinematografico e di comunicativa da parte del regista.

* * *

Con un panoramico sguardo allo stato attuale della tecnica espressiva del cinema, vedremo ora in qual senso e verso qual carattere debbano essere orientate le esercitazioni narrative di cui si è discorso; tanto più che anche quest'ultima analisi servirà a confermarci di nuovo nel nostro assunto e nelle nostre definizioni.

Nel cinema anteguerra è inutile ricercare lo sviluppo della sintassi espressiva del cinema. È col cinema tedesco che nasce in questo senso la valorizzazione stilistica dei piani e dell'inquadratura. Quello che nell'anteguerra è puro ritrovato tecnico, passaggio di campo, muoversi della macchina, suggerito ora da una necessità, ritrovato ora come possibilità di trucco è dai tedeschi portato al centro dell'arte cinematografica. Per opera di intellettuali nasce un cinema espressivo d'avanguardia ove tutto è nell'inquadratura, nei piani, nel movimento, nel montaggio. Sapranno gli americani trarre dalla complessa esperienza il succo elementare: la narrazione cinematografica è condotta con un alternarsi di piani, è un racconto creato dal montaggio di brani temporali-spaziali della realtà artistica. A questo punto noi possiamo dire che è nato il cinema. Tuttavia, se da un lato abbiamo l'espressionismo e dall'altro abbiamo la narrazione, non siamo ancora giunti a quella che teoricamente dovrebbe essere la tecnica narrativa di quest'arte. Da un lato, Europa, abbiamo avuto la scoperta degli elementi, delle parole, delle note, ma ben lungi dal servirsi di essi come puro addendo, come puro elemento, gli scopritori hanno dato a ciascuno di essi un particolare senso, un particolare significato, deformandoli, esagerandoli, colla foga propria di chi scopre un nuovo mondo. Dall'altro lato, America, se pur il difetto tecnico fu eliminato, non si riuscì del tutto a creare una vera e complessa narrazione, ma solo una retorica di essa e più propriamente una grammatica. Precisamente, se gli Europei sono i retori del cinema, gli Americani ne sono i grammatici. Essi hanno compreso, nella sua vera funzione, il montaggio e l'alternarsi dei piani, ma ne hanno fatto una legge, una sintassi rigorosa, un formulario costretto entro rigidi vincoli.

Ebbene, quale dovrebbe essere infine la vera narrazione? Quella in cui ogni elemento, il nome, l'articolo, una nota, prende un suo visibile, urtante significato? Questa è la grammatica, adatta forse a qualche scialba prosa ma poco certo alla vera poesia.

Ma io ho parlato solo in linea generale, perchè qua e là, attraverso gli anni, qualcosa si è visto di quella che dovrebbe essere la autentica espressione sintattica del cinema: qualche regista che ha abolito l'espressionismo, e pure non sta pronto col fucile al controllo tecnico dell'inquadratura, secondo i saggi schemi sintattici imparati. Ricordo tra gli altri un nome assai caro: Paul Fejos; e ricordo un'opera, del 1928, credo, *Primo amore*. Quivi il racconto si slargava ampio, continuo, inesauribile, attraverso una continua serie di inquadrature. Non era possibile, invero, sceneggiare da tale film uno dei brani di folla e di gioia; ma sarebbe stato educativo tentarlo. Avreste elencato inconcludenti serie di campi lunghi e di mezze figure, sempre pronte a sfidare la rigorosa grammatica degli americani. Ma intanto era nata l'atmosfera ed era sorta l'opera d'arte; e la grammatica era stata riportata alla sua vera e semplice funzione, che non è d'impaccio, ma bensì di guida al poeta.

E se il passo ridotto dev'esser dunque la fucina dei giovani, come esso si comporta nei riguardi di tale polemica? Esso è ancora inceppato, per qualcuno, nel freddo espressionismo; e si contorce in una atmosfera ove il ritrovato tecnico è sposato all'acrobazia d'espressione. Ancora una volta, nel ridotto è necessario pertanto gridare l'allarme contro l'esibizionismo del regista e contro il cerebralismo della tecnica; ma dobbiamo anche temere per il contrario pericolo. Vediamo molti di noi ravvedersi dell'errore dell'espressionismo e correre ai ripari, giungere alla tranquilla e rigorosa sceneggiatura; passare cioè, in sostanza, agli sforzi retorici agli sforzi grammaticali. Anche per quest'ultimo elemento v'è dunque in definitiva la necessità di un semplice racconto, ove la mancanza di difficoltà tecni-

che, narrative ed organizzative, dia ai giovani la possibilità di abituarsi all'ampia narrazione, all'ampia sceneggiatura, all'analisi minuta del passo che narra. In questo senso io vorrei che fossero condotte le esercitazioni narrative proprie del ridotto: una breve favola, un breve elemento, non condotto secondo il consueto schema espressionistico, nè sviluppato nel rigoroso e freddo formulario della grammatica, ma raccontato con fervore ed analizzato con ampiezza di sceneggiatura.

* * *

Il passo ridotto non ha dunque in teoria soverchie differenze col passo normale. Noi possiamo anzi giungere ad immaginare un ridotto che ci presenti dei film uguali a quelli del cinema vero. Ma tale ridotto, e documentario, e dilettantesco, o scientifico, o sperimentale, non ci può — ai nostri particolari fini — interessare. Se noi vogliamo infatti che il ridotto sia l'elemento educatore al normale, se vogliamo che sul serio sorga a qualcosa, nel nostro bisognosissimo cinema, ebbene, io credo che noi dobbiamo servircene allora solo secondo quanto ce ne consiglia l'analisi a questo punto terminata. E tanto l'esame delle particolari possibilità tecniche-artistiche del ridotto, quanto il significato particolare della collaborazione cinematografica, quanto infine un esame dello stesso stato attuale della sintassi espressiva del cinema, ci consigliano, di comune accordo, la lavorazione su di un elementare e semplice schema.

In sostanza, il consueto ridottista può passare difficilmente al 35 mm., ove si troverà spaesato, in altro ambiente, in altra lavorazione; ed in gran parte impreparato, per il tempo sprecato a sfondar porte aperte, alla realizzazione cinematografica. Ma chi avrà invece lavorato con modestia, su tali facili schemi, potrà giungere al 35 millimetri colla certezza di possedere almeno, ed in grado forse superiore a quello di qualche professionista:

a) la sintassi espressiva del cinema; sarà cioè addestrato al racconto;

b) la facoltà comunicativa; sarà cioè addestrato *ottimamente* alla particolare realizzazione cinematografica. Inoltre:

c) avrà avuto la possibilità di orientarsi verso uno stile cinematografico fondamentale; e probabilmente tale da dar nuova gloria al cinema nostro.

Per terminare, farò alcune riserve. Col rimproverare il tempo perso dietro agli acuti surrogati delle tecniche in sedicesimo, nell'inutile tentativo di scimmiottare il normale, non ho inteso disprezzare le autentiche e serie scoperte dei tecnici; anzi è naturale l'usarle, ogni qual volta però non costringano a difficoltà *diverse* da quelle del normale. In ogni modo è impossibile ignorare almeno un problema tecnico fondamentale, e del quale è necessaria una definitiva soluzione; il problema del sonoro, senza la soluzione del quale difficilmente il ridottista abituerà sè stesso alla essenziale tecnica della recitazione e del dialogo.

Ed infine, un'ultima considerazione. Non vorrei si pensasse — in tanta propaganda di semplicità ed elementarietà — ad un grosso pericolo, e precisamente al pericolo di trascurare lo spirito, e di preparare dei narratori, forse anche brevi, ma senza materia da trattare, senza un loro interno mondo, senza la capacità di affrontare un vero ed ampio svolgersi di vicende.

Ebbene, ad ogni cosa il suo posto. Non credo affatto che il comune passo ridotto, intrigante e petulante, elimini questi pericoli; ma in ogni modo, per lo spirito, esistono appositamente i soggetti, le sceneggiature, i convegni; e chi vuol veramente lavorare, trova ai Littoriali, per esempio, il posto per ogni cosa.

ANGELO GIANNI

(da l'*Eco del Cinema*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633

Tavole

Tav. IV

Tav. VI